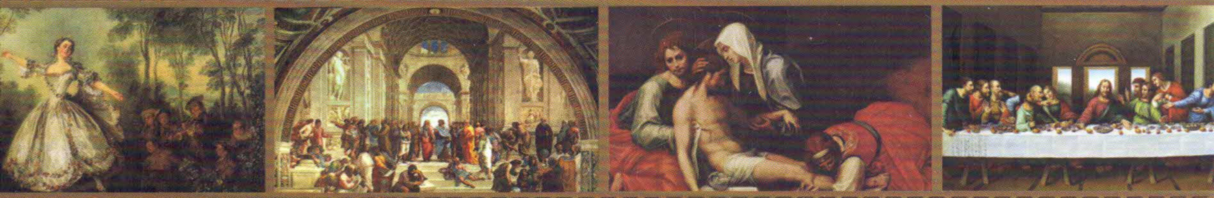


مايكل ليفاي

الفن الأوروبي

من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر

ترجمة: فخري خليل



الأهلية

الفن الأوروبي

من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر

لقد نشأ عدد كبير من مدارس الرسم الإيطالية من العناصر المختلفة في كل مدينة، فالبندقية مثلاً، باهتماماتها الشرقية، صارت بطبيعة الحال أكثر بيزنطية في نظرتها من فلورنسا. ولقد استأثرت فلورنسا بقلب النهضة بفضل قوتها الاقتصادية أولاً، واستقرارها ثانياً. وحالما سقط حكم ميديشي انتقلت الزعامة إلى روما التي عادت آنذاك لتكون مركزاً للبابوية المتجددة والقوية، والتي مثّلت إحدى الفترات العظيمة للإنسانية.

في الفنون، ليس غريباً أبداً أن يظهر أسلوب جديد ليصاحب أسلوباً أقدم منه، ثم ليحل محله لاحقاً. فتاريخ الصراعات المبكرة للانطباعية يقدم لنا مثلاً ناطقاً: كيف أن أفكاراً جديدة، بعد أن تواجه بأقوى معارضة، تستطيع أن تفرض نفسها بحيث تصبح، في غضون نصف قرن أو نحوه، الأسلوب الأكاديمي المعترف به، ثم تزاح بدورها جانباً لتحلّ محلها رؤية طرية. إن ما يثير اهتماماً فريداً في تاريخ الفنون في فلورنسا في الربع الأول من القرن الخامس عشر هو أن أسلوبين، وليس أسلوباً واحداً منفرداً، كانا يسعيان لإثبات وجودهما في مواجهة الأنماط التقليدية.

ISBN 978-6589-09-194-3

9 786589 091943

الأهلية

الأردنّ، عمّان، وسط البلد، بناية 12، وبناية 34
ص.ب 7855 هاتف 00962 6 4638688
فاكس 00962 6 4657445
منشورات 2013

الفن الأوروبي

من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر

الأهليّة للنشر والتوزيع
e-mail : alahlia@nets.jo

الفرع الأوّل (التوزيع)
المملكة الأردنيّة الهاشميّة ، عمّان ، وسط البلد ، بناية 12
هاتف 4638688 6 00962 ، فاكس 4657445 6 00962
ص. ب : 7855 عمّان 11118 ، الأردنّ
الفرع الثاني (المكتبة)
عمّان ، وسط البلد ، شارع الملك حسين ،
بجانب البنك المركزيّ الأردنيّ ، مكتب القاصة ، بناية 34

◆

الفن الأوروبي
من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر
تأليف: مايكل ليفاي
ترجمة: فخري خليل

الطبعة العربية الأولى 2013

◆

تصميم الغلاف: ديمو برس

الصف الضوئي: إيمان زكريا، عمان هاتف: 097/534156

مايكل ليفاي

الفن الأوروبي

من القرن السادس عشر إلى القرن التاسع عشر

ترجمة فخري خليل

الأهلية

تقديم

على عتبة القرن السادس عشر

إن مصطلح عصر النهضة، الذي يعني «البعث الجديد»، غالباً ما يشير إلى الفترة التي بدأت في إيطاليا أبكر مما في غيرها من الأقطار الأوروبية؛ في القرن الخامس عشر أو ربما منذ عهد جيوتو Giotto، أبرز رسامي القرن الرابع عشر، وانتهت في القرن السادس عشر، أي بعد وفاة رافائيل (1520). ولا شك في أن الإيطاليين في القرنين الخامس عشر والسادس عشر اعتبروا زمنهم هذا من الرفعة والسمو ما يفوق كل العصور السابقة منذ سقوط الإمبراطورية الرومانية منذ ألف سنة خلت. وفي هذا تكاد الأجيال اللاحقة تتفق في الرأي على أن فكرة البعث الجديد للآداب والفنون بعد هذا الرقاد الطويل هي فكرة إيطالية بحتة. لذا، فقد نُظر إلى عصر النهضة من زاويتي انتعاش الأدب اللاتيني الرصين والفنون التشكيلية بعامة. وأحد أسباب هذه الأهمية البالغة، التي يضفيها أبناء ذلك العصر على الاستخدام اللاتيني الأمثل، يكمن في حقيقة كونه اللسان المشترك للطبقة المثقفة - وهي تؤلف نسبة صغيرة جداً من السكان في أي بلد. وهناك سبب آخر هو أن الدول الأوروبية الجديدة كانت في طور التكوين وبعضها، مثل فرنسا وإنكلترا، ذات ملكية مركزية، والبعض الآخر، مثل أغلب الدويلات الإيطالية، ذات مجتمعات تجارية مستقلة. وهذه الدول كانت بحاجة إلى طبقة إدارية محترفة، متمرسة بالقانون الروماني جيداً الذي كان ما يزال نافذاً. ولقد كان أبناء هذه الطبقة لا محالة هم أرباب المعرفة العلمانية الجديدة التي كانت قائمة على اللاتينية.

لهذا السبب، بقيت روما تهيمن بظلها أبداً على إنسانيي إيطاليا، وكانت أي مساهمة لإحياء الآداب والفنون كافية لتأمين الخلود للكاتب أو الفنان أو لنصيريهما. لكن إيطاليي عصر النهضة تطلعوا إلى أبعد من هذا وأعمق في تاريخهم ليتلمسوا أجدادهم الروحانيين في روما القديمة. ولقد أدركوا أن الهدف الذي كانوا يسعون إليه يتعذر على مجتمع إقطاعي أن يستوعبه... ناهيك عن مضاهاته. فالمجتمع الحديث -في مظاهره الإدارية والرأسمالية والسياسية- كان قد وُلد في إيطاليا في أواخر العصور الوسطى، وقد استطاعت المجتمعات الأوليغارية (حكم الأقلية) في فلورنسا والبندقية أن تخلق من نفسها قوىً رائدة، بل قائدة، لإيطاليا. وسرعان ما أصبحت هذه الطبقات راعية للفن الإنساني الجديد ونصيرته، وفي الوقت ذاته خلقت جمهوراً صار يقدم على شراء الكتب التي تيسرت بفضل الطباعة.

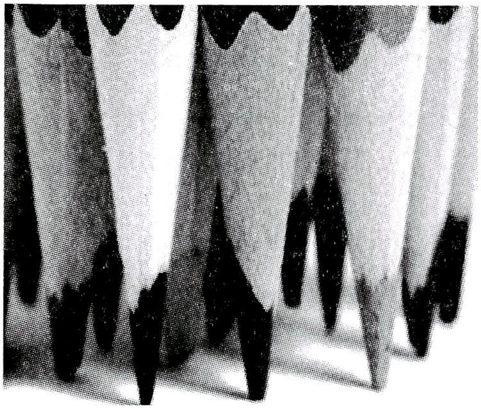
لقد نشأ عدد كبير من مدارس الرسم الإيطالية من العناصر المختلفة في كل مدينة. فالبندقية مثلاً، باهتماماتها الشرقية، صارت بطبيعة الحال أكثر بيزنطية في نظرتها من فلورنسا. وفلورنسا التي حظيت، لحُسن حظها، بحكم أسرة ميديشي لستين سنة منذ العام 1434، استأثرت بقلب النهضة بفضل قوتها الاقتصادية أولاً، واستقرارها ثانياً. وحالما سقط حكم ميديشي انتقلت الزعامة إلى روما التي عادت آنذاك لتكون مركزاً للبابوية المتجددة والقوية، والتي مثّلت إحدى الفترات العظيمة للإنسانية.

في الفنون، ليس غريباً أبداً أن يظهر أسلوب جديد ليصاحب أسلوباً أقدم منه، ثم ليحل محله لاحقاً. فتاريخ الصراعات المبكرة للانطباعية يقدم لنا مثلاً ناطقاً: كيف أن أفكاراً جديدة، بعد أن تواجه بأقوى معارضة، تستطيع أن تفرض نفسها بحيث تصبح، في غضون نصف قرن أو نحوه، الأسلوب الأكاديمي المعترف به، ثم تزاح بدورها جانباً لتحلّ محلها رؤية طرية. إن ما يثير اهتماماً فريداً في تاريخ الفنون في فلورنسا في الربع الأول من القرن الخامس عشر هو أن أسلوبين، وليس أسلوباً واحداً متفرداً، كانا يسعيان لإثبات وجودهما في مواجهة الأنماط التقليدية. ففي القرن الذي سبق، كان جيوتو قد سلّط رؤية أكثر إنسانية على فنون أوروبا الغربية: تشبيهات لمشاهد من الإنجيل، أو من حياة القديسين، تعتمد على حركات الممثلين الدرامية وتعبيرات وجوههم، والهيئات

البشرية التي تؤدي أفعالها، وتجعلها أيسر فهماً وحيوية، إنما تقوم بها من خلال الفورية لسجيتها الطبيعية.

لقد حقق جيوتو خطوات متقدمة هائلة في تقنية تمثيل الجسم البشري بطريقة أكثر واقعية من أي ممارسة سابقة منذ الفن الكلاسيكي القديم. لقد استمد الكثير من إلهامه من النحت، وفي صدقه للطبيعة كان يحذو حذو سابقيه: نيقولا وجيوڤاني بيسانو اللذين كان نحتهما ذاته من وحي الفن القديم (الأنتيك). فلقد ارتبطت الفنون التشبيهية في إيطاليا، في جانب منها، بتراث الفن الروماني وبالنحت خاصة، وفي جانب آخر بالإمكانات الدرامية المتأصلة في مضمون الدين المسيحي. لكن الموت الأسود (الطاعون) في العام 1348 قضى على الحركة التي أرسى قاعدتها جيوتو ولم يتسنَّ الإفادة من أفكاره مجدداً حتى أوائل القرن الخامس عشر. وفي أواخر القرن الرابع عشر نحا الفن منحًى رجعياً حدّ التطرف، وسبب ذلك في جزء منه ناجم عن الموت الأسود بالذات، وفي جزء آخر ربما لأنه لم يكن هناك فنان بارز بوسعه أن يواصل النهج الذي سار عليه جيوتو. وفي نهاية القرن انزاحت الغمامة نوعاً ما، وسرت موجة من الفرح بالحياة والتمتع بمسرّات هذا العالم. وقد حقق هذا الأسلوب في الفن بعض الابتكارات لكنه أشّر كذلك توجهاً جديداً إلى العالم، أكثر بهجة وتذوقاً، وذا أناقة متعمَّدة بل ومُتكلِّفة، وما لبث أن صار نمطاً شائعاً وانتشر بسرعة إلى فرنسا وإنكلترا، وهو ما أطلق عليه الأسلوب القوطي؛ وهو طراز معماري أصلاً، نشأ في شمالي فرنسا وانتشر في أوروبا الغربية منذ منتصف القرن الثاني عشر إلى أوائل القرن السادس عشر للميلاد. وكان أن تم التعبير عن مضمون الصور بأسلوب أسهل تقبلاً وأيسر استيعاباً. فالأشكال المستدقة والأنيقة ليس لها وزن حقيقي، إذ كان الفنان أكثر اهتماماً بالأزياء المنمقة والثمينة من أي محاولة لتمثيل الأشخاص أو الأشياء أو الأجواء بأبعادٍ ثلاثة. ومن المتوقع أن تنال الأعمال الفنية التي تتصف بهذه السمات الزخرفية برضا الرعاة الموسرين وإعجابهم، وهم الذين لا علم لهم إلا ما ندر بالخواص الرفيعة للرسم والنحت. وهذا الاستهواء الآني يفسر لنا السرعة التي انتشر بها هذا الأسلوب في أقاصي أوروبا، واستمر حتى مطلع عصر النهضة المتأخر.

* * *



I
عصر النهضة المتأخر

حظي فنانو إيطاليا العِظام في القرن السادس عشر بمنزلة مرموقة في سني حياتهم، واكبتهم وواكبوها، لم تتخلَّ عنهم ولم يتخلوا عنها أبداً. لم يكن ليوناردو داڤنشي ورافائيل وميكلانجيلو وتيتيان رسامين أفذاذاً وحسب، بل كان لمنزلتهم الاجتماعية شأن وعزة أيضاً يحسدهم عليها فنانو شمالي أوروبا الذين باتوا يتطلعون عبر جبال الألب، بحسرة ولهفة، إلى إيطاليا... البلد الذي عامل الپاپوات والملوك فيه العبقري معاملة الند للند. وقبل أن تأفل السنوات العشر الأُول من القرن السادس عشر، دَّل هؤلاء العِظام لا على عبقريتهم فقط بل على طبيعتهم الثورية الحقة، وكادت منجزات القرن الذي سبق أن يطويها النسيان في غمرة المنجزات الفائقة لأسلوب «عصر النهضة الرفيع».

كان أقدم من طرق هذا الأسلوب ليوناردو داڤنشي LEONARDO DA VINCI (1452-1519) الذي تدرب في أستوديو أندريه دي ڤيروشيو (1432-1488) والذي كان يُعدّ محترفاً فلورنسياً إنموذجياً يجري فيه رسم اللوحات كما يجري فيه تنفيذ التماثيل وأعمال الصياغة. وخير ما يمثل هذا النوع من الصور المنجزة في محترفه صورة (طوبياس والملاك) بمهاراتها المنمقة المهذبة والعناية البالغة بتفاصيل المنظر الطبيعي والتطريزات والتزويقات وغيرها. في هذا المحترف أيضاً، صيغت لوحة (عماد المسيح)

حيث يُنسب رسم الملاك في الجهة اليسرى إلى ليوناردو في شبابه، كما يُنسب إليه أيضاً جزء من خلفية المنظر المتلاشية. ومما لا ريب فيه أن محترف ڤيروشيو قد شجع العاملين فيه على اكتساب معرفة أوسع بالمنظور والتشريح وعلم النبات.



ڤيروشيو: طوبياس والملاك

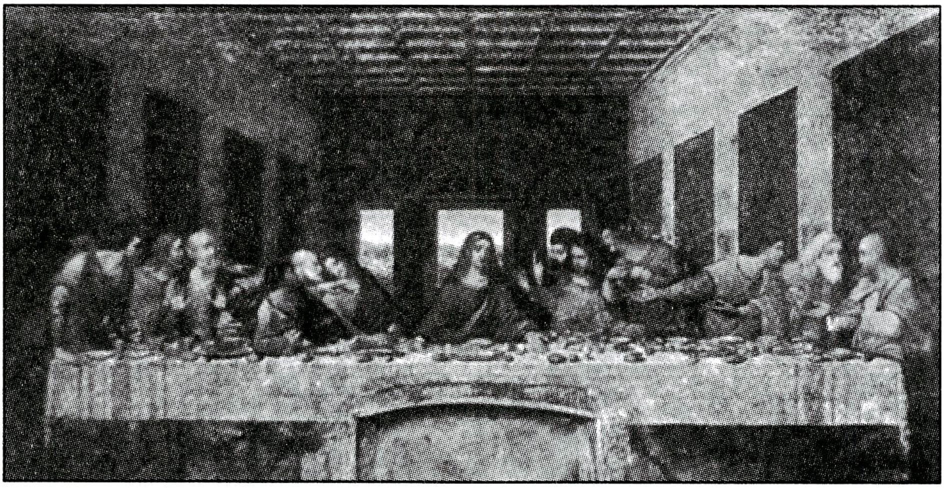
أما بالنسبة لليوناردو فإن اهتماماته العلمية والبيولوجية طغت على ولعه بالرسم. كان يفضل التعمق في أبحاثه أكثر من التركيز على ما هو مرئي، مما جعله يعتبر الرسم وسيلة قاصرة عن أن تفي مكتشفاته حقها من التقصي والإدراك لا سيما بالنسبة لمن مَلك الموهبة (كليوناردو داڤنشي) على تخيل المكائن الطائرة والغواصات وأوشك على اكتشاف الدورة الدموية. غير أن الصور القليلة التي رسمها ليوناردو فعلاً، أو في الأقل تلك التي بدأ برسمها، تحمل رهافة جديدة وسطوة كاملة كما تراءت مثلاً في صورة «المعمودية» حيث بدا الملاك بشكل واقعي متناغم آثر ڤيروشيو، بعد أن رآه، أن ينبذ الرسم مغتماً، كما روى ذلك المؤرخ ڤاساري. فبدلاً من اللجوء إلى دراسات تفصيلية منفصلة للأشكال والبنايات والمنظر الطبيعي، فإن ليوناردو لا يلبث أن يصهر كل هذه العناصر في تكوين عضوي واحد حتى في الوقت الذي تكون دراساته الخاصة أكثر نشاطاً واستقصاءً من أي دراسات سابقة. ومن أجل تأثيراته الجديدة فقط استعان بوسيط أرق، وتحت فرشاته تبدأ صبغة الزيت باتخاذ تدرجات لونية جوية باهتة كأنها وليدة ألوان مائية.

وبين الأشجار الداكنة، القوطية نوعاً ما، في «البشارة»، يلمح المرء منظراً بحرياً مضبباً وجبالاً شاهقة ترتفع في سماءٍ نيِّرة.

ولكونه طموحاً لا يهدأ له بال، إذ لم يكن من طبع ليوناردو أن يستقرّ به المقام في فلورنسا طويلاً وقبل أن يرحل عنها، شرع يعمل على منقوشة مذبح الكنيسة الكبيرة «سجود المجوس» التي كُلِّف بها في العام 1481، غير أنه لم يكملها أبداً. في هذه المنقوشة نجد «موتيفات»(*) ليوناردو المُحبَّبة إليه مع شيء من الغموض المثير الذي غالباً ما تمتلكه رسومه. تؤلف الصورة وحدة: من بين ظلال القصر العظيم الخَرِب حيث تنمو الأشجار الآن، والسلم الثنائي لما يزل قائماً سليماً، تنهض كائنات ساهمة وخيول أصيلة تحيط بالسيدة المليحة الجالسة «المادونا - العذراء» التي خصّها ليوناردو بوقفة تُعدّ في الواقع من مبتكراته، والتي أعاد رسمها في القديسة آن في صورة «العائلة المقدسة» بعد أكثر من خمسة وعشرين عاماً.

انطلق ليوناردو إلى ميلانو وانخرط في خدمة الدوق لودفيكو سفورزا، وهناك أنجز عمله العظيم الآخر لهذه الفترة وهو بلا ريب صورة (العشاء الأخير) لصالة طعام كنيسة ماريا ديلا غريزي، وهي إحدى أكثر الصور شهرة في العالم، كما رسم لكنيسة أخرى في ميلانو (عذراء الصخور) حيث تبدو السيدة العذراء والطفل مع يوحنا المعمدان في غارٍ غريب وسط صخور بدائية عالية ينساب من بينها جدول غائر. إن تشكيلة الضوء والظلمة في الصورة تعطي إيهاماً بلحم حقيقي يكسو الوجوه؛ تتلألأ العيون تحت أجفان ثقيلة ويتوهج الشعر متجعداً كأن الفرشاة قد مسّته تواً. من المعروف أن ليوناردو كان يعمل على صورة (العشاء الأخير) منذ العام 1497، وعلى الرغم من أنها اليوم لا تكاد تعد إلا أثراً نبيلاً إلا أنها تعتبر، أكثر من أي صورة أخرى، أول صورة لعصر النهضة الرفيع. إن أهم ما في (العشاء الأخير) هو الطريقة التي تجاوز بها ليوناردو مَنْ سبقه في إقدامه على استخلاص الدراما المبطنة للحظة المحددة التي يعلن فيها المسيح: أحدكم سوف يَشي بي.

(*) الموتيف Motif: الفكرة الرئيسة في الموضوع الفني والأدبي.



داڤنشي: العشاء الأخير

إن الأعمال الأخرى خلال هذه الفترة هي الرسوم التمهيدية لـ (العذراء والطفل مع القديسة آن) و(الموناليزا). في الأولى، تبدو المرأتان متراصتين الواحدة إلى جوار الأخرى ونظرة القديسة الحانية مصوبة إلى الأسفل في حين تتطلع العذراء إلى وليدها وبالعكس، بحيث إن هناك استخدام جيوتوسكي(*) تقريباً لتلك النظرة المتميزة. أما الموناليزا فلم تكن نفسها ذات جمال أخاذ، كما لم تكن سيدة مرموقة. إنها ليست سوى زوجة موظف فلورنسي وقد سبق لليوناردو أن رسم صوراً غيرها في ميلانو، غير أن وجهها اللغزي الجميل يبدو وكأنه حاضر في عين بصيرته كوجود مادي حقيقي. ما من تلميح لهذا الوجه الطبيعي يمكن أن يصمد في غمرة الكآبة التي تتطلع إلينا من خلالها الآن. إن (الموناليزا) تطور لنمط (جنيڤرا) التي سبقتها، وبيديها المطويتين الموضوعتين على مسند كرسيها تخلق وقفة نصف طولية كلاسيكية ظل صداها يتردد عبر القرون، من رافائيل إلى رامبرانت. لقد جاء تنفيذه بتقنية الزيت غاية في الجزالة والنعومة، كأن نغمات النمذجة قد نفخت فيها نفخاً وليس رسماً من صنع ريشة. وحدها المعالم الرئيسة تنطق: ابتسامتها النصفية الراعشة، أنفها الطويل، عيناها بجفنيها المُثقلين وقد خلتا من الحاجبين

(*) الجيوتوسكي: نسبةً إلى الفنان الإيطالي جيوتو أبرز رسامي القرن الرابع عشر.



دافنشي: عذراء الصخور

فبدا جبينها واسعاً صقيلاً. ترى: كم فيها من امرأة حقيقية وكم فيها من (ميوزا)(*) حارسة؟ ذلك ما سيبقى لغزاً أبداً -ولربما كان مقصوداً- ما دامت تؤلف تجسيداً لفكرة بقدر ما هي تجربة فريدة في فن التصوير.

حين احتل الفرنسيون ميلانو غادرها ليوناردو إلى فلورنسا ثم عاد إليها في العام 1506. وبعد أن توارى الحكم الفرنسي عنها في العام 1512 راح يبحث عن مركز نفوذ جديد له في روما حيث أمضى أربع سنوات في الڤاتيكان لم تسفر عن شيء اللهم إلا عن المزيد من التوتر النفسي. وما لبث أن شدّ الرحال إلى فرنسا حيث عُيِّن رساماً للملك فرانسيس الأول. لكنه كان قد بلغ من الكِبَر عتياً وقد أضناه الضعف والإرهاق وكذا الإحباط لضآلة ما استطاع أن يقدمه من هذا الخزين المعرفي الوفير الذي كان يملكه، في وقت كان رافائيل وميكلانجيلو منهمكين في تنفيذ أعظم الأعمال الموكلة إليهما ويسجلان انتصاراتهما الواحد تلو الآخر في روما.

لم يكن ميكلانجيلو بوناروتي MICHELANGELO BUONARROTI (1475-1564)، شأنه شأن ليوناردو داڤنشي، يعتبر نفسه رساماً في الأساس، ولأنه كان شخصاً شمولياً من نوع مختلف فقد كان -قبل كل شيء- نحاتاً ومعمارياً وشاعراً سبق له أن عمل في استوديو غيرلانديو، لكن الملحمة الإنسانية لرسوم «كارمن» الجصية (الفريسكوات) لمازاشيو كان لها أهمية أعظم في تطوره رساماً. أمضى ميكلانجيلو معظم حياته الطويلة في روما، في فترة تضاءلت فيها إيطاليا سياسياً وعززت الپاپوية سلطانها -بعد هِزة لوثر- بتأسيس «المجمع اليسوعي وديوان التفتيش المقدس». كان ليوناردو قد كرَّس نفسه كلياً لاهتماماته الخاصة في الوقت الذي طغى الوضع العالمي والكنيسة الكاثوليكية على ذهن ميكلانجيلو. ولا ريب في أن شهرته العظيمة قد ترسخت بعد العام 1500 بفضل عمليه العظيمين: (المنتحبة) في كنيسة القديس بطرس و(داود) في فلورنسا.

(*) الميوزا: إحدى الآلهات التسع الشقيقات اللواتي يرعين الغناء الشعر والفنون في الميثولوجيا الإغريقية.

تم نحت (المنتحبة) في روما في السنوات الأخيرة من القرن الخامس عشر بعد أن فرَّ ميكلانجيلو في العام 1496 هرباً من الوضع المتأزم الناشئ من إقصاء أسرة ميديشي عن الحكم. وكانت المشكلة في (المنتحبة) تكمن في نحت نصب مفرد لمجموعة مؤلفة من شكلين متنافرين؛ رجل كبير ممدد عبر حضن امرأة. وقد حقق هذا بتحوير حكيم في وضعيهما بحيث جاءت حركة يد (العذراء) تعريضاً لجسد المسيح أكثر من كونها انتحاباً عليه، وفي الوقت نفسه استطاع ميكلانجيلو أن يقيم علاقة بين الشخصين بطريقة لا يظهر فيها التفاوت في الحجم. إن المجموعة منحوتة نحتاً صقيلاً جميلاً وتمتلك عاطفة هيفاء قلَّ أن ظهرت في أعماله ثانية، لكنها تمثل الذروة في كل ما سعى إليه النحاتون في أواخر القرن الخامس عشر. وفي أعماله اللاحقة عاد ميكلانجيلو إلى المُثل البطولية، كما تجلى ذلك في تمثال (داود) المضخّم الذي أكمله في العام 1504. إن هذا الفتى الغضّ النحيل، المزهو بقوته والواثق -عن وعي- بحتمية انتصاره على عدوه الخفي، كان يمثل الفلورنسي المثالي على الدوام. إنه -يقيناً- الولادة المثالية للفن الفلورنسي بأنقى ضروبه في القرن الخامس عشر. ومن هذا المنطلق، ليس عجباً أن يتجسد العمل الإنموذجي -الذي اختتم به القرن الخامس عشر في فلورنسا ومهّد لعصر النهضة الرفيع في روما- بالعري الذكوري، المتوتر تحسباً وتقرباً لفعل عنيف، كل عضلة فيه تنزلق تحت الجلد فلا يحسّ الناظر إلا أنه في مواجهة الكمال والثقة الخالصة. وبالنسبة لميكلانجيلو، فقد جاءه هذا الحس لاحقاً ولازمه طيلة حياته المديدة.

في حدود العام 1505 رسم ميكلانجيلو اللوحة الوحيدة التي نُسبت إليه حقاً وهي (العائلة المقدسة). إن الشفق الغامض الذي رسمه ليوناردو فيها قد استعاض عنه ميكلانجيلو بشمس وهاجة، كل شيء جرى تنميقه كرخام صُقل صقلاً. تؤلف (العائلة المقدسة) مجموعة ملحمية محبوكة بقوة؛ مثلثاً متوازناً من الحركة والاستكانة وكأنها نُحتت من كتلة حجر واحدة. وعلى الرغم من أن السيدة العذراء قد أُجلست على الأرض إلا أنها ليست «سيدة التواضع» بل الإلهة - الأم التقليدية. وفي هذا الجو التقليدي الإغريقي انقلب الملائكة شباناً عراة يلهون ويمازح بعضهم بعضاً في الممر الصخري إلى الوراء. ومَثَلُه مَثَلُ مازاشيو، وجيوتو من قبل، أخلى ميكلانجيلو المسرح من كل ما هو غير

ضروري، وركّز على الجسم البشري وحسب. قد تعيق الثياب تقدير الجسد حق قدره... العري وحده كفيل بأن يعبر عن أدق إحساساته رهافة.

إن مهمة رسم سقف كنيسة سستين الهائل في الڤاتيكان -وهي مهمة لم يكن ميكلانجيلو راغباً في أدائها واستلقى من جرائها على ظهره لسنوات حتى أتمها - منحته الفرصة في الواقع ليحيل الكنيسة إلى معبد تتجلى فيه مُثله الخاصة بغض النظر عن ثيمات(*) «العهد القديم» التي كُلِّف برسمها. فمخيلته انطلقت على سجيتها في عصر الخَلْق: إنه هناك منذ البدء، يبعث في رسمه إلى الوجود مجدداً «آدم» ينبض بنبض الحياة الأول. هناك حيوية متأملة في أشكاله حتى وهي في حالة سكون. فالعملاق الغارق في همومه، الذي يمثل النبي «إرميا»، قد يستوي واقفاً على قدميه القويتين في أي لحظة في هذا الهيكل الذي يعج بالحركة وفوق الكوة التي تربّع عليها المبشرون والكهنة يحيط بمشاهدها الوسطى رياضيون عراة. تبدو الصور مساند نحتية ليس إلا... الطابع «الأولمپي»(**) يطفح بثقة متعالية. وحين افتتح الپاپا -وقد عيل صبره- الكنيسة في العام 1509 لم يكن السقف قد اكتمل بعد، لكن نجاحه كان جلياً وحاز الثناء والإعجاب.

إنه يترجم قصة (الخلق المقدس) حسب التصور الأفلاطوني الحديث... الفعل الأولي الذي خلق الله به (الفكرة) قبل انفصال النور عن الظلام أو خلقُ شكلٍ من الفراغ. كانت تلك البداية، لكن ميكلانجيلو سلك سبيله بالعودة إلى هذه النقطة ثم التقدم من خلال الحكايات البسيطة المألوفة للطوفان وخلق الإنسان اللذين يسردهما بمواصفات إنسانية بسيطة. إن عمله (خلق آدم) من الشهرة بحيث يتعذر على معاصري ميكلانجيلو تبيّنه بعينين عاديتين... مجرد ومضة حياة أسرّها الله في الإنسان... (خلق الله الإنسان على صورته... ونفخ في وجهه نَفَس الحياة... فأصبح روحاً حية). قبل ذلك التاريخ بعشرين عاماً لم يكن أحد يملك السطوة التقنية لخلق هيأة كهذه الهيأة الإنسانية المتكاملة، كما لم يكن أحد يملك مفهوماً للمشهد بهذه البساطة الجريئة. وبعد عشرين سنة، ومحاكاة

(*) الثيمة: تعريف لكلمة (Theme) وتعني موضوع الصورة.

(**) الأولمپي: ذو علاقة بمنطقة أولمپيا الإغريقية القديمة.

لميكلانجيلو نفسه، أقدم الكل على تصوير المشهد بطاقة أكثر مما ينبغي وشدة أكثر مما ينبغي... وبذا كاد النبل يختفي من المفهوم.

حين بلغ الكِبر بميكلانجيلو مبلغه عاد، وبمزاج مغاير كثيراً، إلى كنيسة سستين لينفذ فريسكواته في (يوم الدينونة) فوق المذبح، التي أزيح عنها الستار في العام 1541. يكشف السقف عن الأحداث التي أدت إلى أن يكون المسيح منقذاً؛ إنه الآن يبدو حاكماً جميلاً وعاتياً، مثل أبولو، عندما ينشر الدمار في غضبه، بينما تتوارى العذراء وجِلة، ويهيب القديسون بالمسيح أن يقذف الخاطئين إلى الجحيم. يستفيق الموتى على هذه الرؤى الكابوسية، والتعاسة الكونية تكاد تكون أشد هستيرية في فزعها وهرجها. إن سائر الاعتبارات الأخرى، دينية كانت أم سياسية أم اقتصادية، هي ثانوية قياساً بهذا النبض الذي أسبغه ميكلانجيلو على المشهد ابتغاء الروعة الفنية المذهلة.

قبل أن يعمّ الاضطراب هذا الجو القلق المناهض لحركة الإصلاح الديني شهدت روما انتصارات العبقرية التركيبية في شخص رافائيل RAPHAEL (1483-1520) الذي يدين فنه إلى ميكلانجيلو وداڤنشي. كانت روما في عهده مدينة معتدة رفيعة لم يخالجها الشك في أن أقدام الغزاة ستطأها بعد وفاته بفترة قصيرة. كان رافائيل قد أمضى سنواته البكر في محترف پيترو پيروجينو (1445-1523) الذي ربما كان هو نفسه قد عمل في ستوديو ڤيروشيو في حدود الفترة التي كان يعمل فيها داڤنشي. رسم پيروجينو صوراً دينية في الغالب بتلوين جذاب وبضوء يشوبها بنعومة ولها نسغها الخاص من الورع الشاعري. في جوٍّ سلس راق تصلي العذراء بسكون على وليدها المهيب. لا شيء يعكر صفو هذا السكون «الأمبري»(*) في هذه التكوينات، لكن پيروجينو كان يهدف من خلالها إلى تناغم يبدو أن تلميذه رافائيل قد حققه بعدئذ بفكرٍ أشد مضاءً.

حين أكمل رافائيل صورة (خطبة العذراء) في العام 1504، كان قد استوعب، بل فاقَ، ما تعلمه على يد پيروجينو. نُظِّم الفضاء بقدرة فائقة احتوى في رحبه الروحاني هيكل المعبد كلاً، وكان أقرب في رسمه إلى پييرو ديلا فرانسيشكا من پيروجينو. وبعد أن

(*) الأمبري: نسبةً إلى أمبريا إحدى مقاطعات إيطاليا القديمة.



رافائيل: خطبة العذراء

فرغ رافائيل من رسمها غادر إلى مقاطعة أمبريا قاصداً فلورنسا حيث كان ميكلانجيلو وداڤنشي منهمكين بالعمل في صالة المجلس الرئيسة، وهو العمل الذي لم يُقدَّر له أن يكتمل. نقل رافائيل عن رسوم مازاشيو الجصية (الفريسكوات) في كارمين، ويوحي رسمه لـ (إغنولو دوني) بواقعيته الفلمنكية (الجرمانية) وبتأثير غيرلاندايو فيه.

بعد فلورنسا، استدعاه يوليوس الثاني، النصير الملكي لميكلانجيلو، إلى روما. وقضى رافائيل ما تبقى من حياته القصيرة يعمل بدأب ونشاط حققا له الشهرة، واستطاع أن يؤسس محترفاً كبيراً انهمك فيه بالعمل على رسم جداريات الڤاتيكان الجصية، مثل (مدرسة أثينا) حيث التكوينات أوسع وأرفع شأناً، من كل ما سبق رؤيته. هنا، يجد أفلاطون وأرسطو نفسيهما يعقدان جلسة في مركز الپاپوية تماماً؛ الفلسفة القديمة في مواجهة اللاهوتية الجديدة على الجدار المقابل، لا نداً لها بل باعتبارهما يمثلان وجهين «للحقيقة» بدا الفلاسفة في (مدرسة اثينا) في هيأة ميكلانجيلوية، لكنهم ذوو طباع رزينة، وتنبع الرزانة -في بعضٍ منها- من الفواصل بين مجموعات الأشخاص، وفي البعض الآخر من العقود الواسعة المقوسة فوقهم، والمؤطرة دون تحجيم، والتي يستشفّ منها عظمة ما هم عليه.



رافئيل: مدرسة أثينا

رافائيل: عذراء سستين



رسم رافائيل سقف كنيسة سستين والرسوم الجصية (الفريسكوات) في الڤاتيكان في الفترة القصيرة التي سادَ فيها الرخاء قبل حركة «الإصلاح» وانهيار روما. فقد أعقب يوليوس الثاني، الذي عُرف ببأسه وسطوته، ليو العاشر الخامل المنهمك في لهوه وعبثه والذي صوّره رافائيل متنعماً بالپاپوية. مثل هذه الصورة الجامعة لم تكن قد رُسمت من قبل، ويتجلى صدقها للشخصية أكثر ما يتجلى في صورة رسمها لأحد خلفاء القديس بطرس الذي يبدو في حالة استرخاء، مكتنزاً قصير النظر، يلهو بعدسته المكّبرة وهو يتفحص كتاباً مزيناً. ويمثل الكرادلة المحيطون به جهاز الحكومة، وإلى اليمين يقف سكرتيره، وإلى الشمال ابن عمه جيوليو الذي أضحى كليمنت السابع بعد وقت قصير.

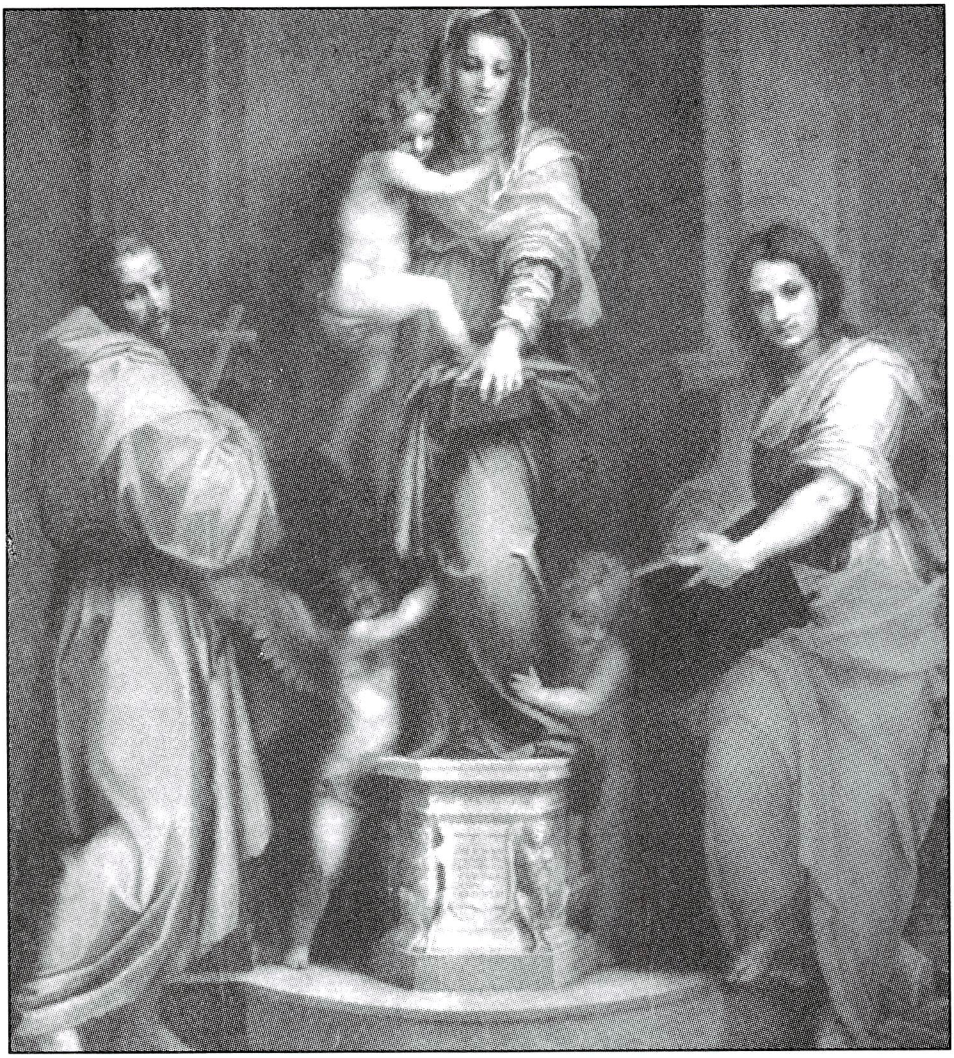
في (مادوناته - صور العذراء) باستطاعة رافائيل أن ينتقل من الحس الحميم للعائلة الملتئمة (مثل صورة «مادونا ديلا سيديا» حيث تتلاءم الانحناءات الناعمة الكثيرة مع شكل الصورة المقوس برهافة) إلى الرؤية المنتصبة المهيبة في صورة (مادونا سستين) حيث يبدو الامتزاج بين البهرجة والإنسانية فريداً. لقد أزيحت الستائر إلى الوراء وغمرت الپاپا والقديسة الغيوم، وتطل العذراء وجِلة تحتضن طفلها وهو يحدق فينا متردداً في رفع يده مبارِكاً. ليس هناك لغز أو فعل ما، وفي الوهج الخابي خلف العذراء بُسطت الأشكال كلها، مثل قلنسوة الپاپا وطيات ردائه المنسدلة. اختفى ذلك التوازن الفذ في أعمال رافائيل المتأخرة، واكتسح إعصار ميكلانجيلو الجارف العديد من الرسامين الناشئين، حتى أبناء الجيل الأول، مثل پارتولوميو، تقبلوا لغة «الطبيعة» المنفذة باتساع. فقد عمد پارتولوميو

إلى تبسيط التفصيل ليؤكد على الحجوم الكبيرة كي تبدو في أحسن حالاتها؛ متحفظة ونبيلة، إلا أنها في الوقت ذاته معرّضة للوقوع في شَرك التنميق الخاوي. كاد التأثير أن يكون كاسحاً، لكن أكثرهم نجاحاً كان پييرو دي كوزيمو، ذو الأطوار الغريبة، الذي تعد صورته (موضوع أسطوري) رائعة من روائع التأويل الشخصي. لقد شارك پييرو سلَفه داڤنشي في عطفه على المخلوقات المتوحشة وكان مولعاً باللامنتمين والمنبوذين. وحوريته (أو أياً كانت المرأة) المشرفة على الموت، الممددة على شاطئ مهجور وإلى جوارها كلب عاجز، هي بمثابة رمز للوحدة. لا ريب في أنها قد تبدو أيضاً -كما بدا راسمها- مضحكة في نظر المؤرخ الفنان ڤاساري، ذاك الذي ينتمي إلى عصر النهضة الرفيع والذي يُعَد هو نفسه أنموذج الفنان المبشر في وطنه أكثر منه رساماً.

كان أندريه ديل سارتو ANDREA DEL SARTO (1486-1531)، أحد تلامذة پييرو القلائل، مخططاً بارعاً يخفي أسلوبه الفخم انشدادات عصبية. إن (مادونا



بارتولوميون: پيتا



أندريه ديل سارتو: مادونا هارپييز

هارپييز) تكوين نصبي ضخم يبدو للوهلة الأولى جامداً لكنه أنشئ في لحظات قلقة مفرطة من التوازن. إن السيدة - العذراء القائمة على القاعدة الصغيرة ذات المخلوقات الخرافية قد استندت فعلاً إلى الملاكَين الصُغيرين ومع ذلك فقد استطاعت أن تحمل بإحدى يديها «الطفل» في وضعه المتوثب. وهناك في اليمين القديس يوحنا يحاول جاهداً

الإمساك، بيده المفصلة بعناية ذات الأصابع الطويلة، بكتاب. إن كل الشخوص تواجه الناظر، لا سيما «الطفل» بنظراته الموجهة قصداً. وهناك مسحة من التحدي في القديس الشاب يوحنا المعمدان الذي يداخلنا الشك في أن يكون داود لولا تلك الوقفة المزهوة التي هي من سمات المعمدان.

إن للكآبة الطاغية في تحديقة الصورة المسماة بـ «النحات» شيء من عاطفة پييرو دي كوزيمو على الرغم من التناغم الفضي - الرصاصي الذي يجعلها أقرب إلى الأسلوب «الڤينيسي». ولا شك في أن الكوارث التي ألّمت بفلورنسا في القرن السادس عشر أضفت المزيد من السوداوية، والجمهورية التي تأرجحت طويلاً تحت سلطان حكم أسرة «مديشي» ما لبثت أن انقلبت إلى حكومة استبدادية في عهد الدوق كوزيمو الأول. في الصور الدينية صارت الشخوص تميل أكثر فأكثر إلى جذب انتباه المشاهد؛ إنهم يرفعون عيونهم الغمامية المتسائلة، والمغشاة، في الوقت ذاته. وفي الصور الرومانسية، يقف التلامذة الشبان المتلفعون بأردية سوداء وقفة «هاملت». إن التوازن الكلاسيكي الذي انسلّ فعلاً من عمل ديل سارتو قد استعيض عنه تماماً بأعمال بعض الفلورنسيين الذين تدربوا حيناً على يديه. وبدلاً من تخطيطاته ذات اللون الدخاني انطلقت الألوان البراقة المتذبذبة تقطع الصورة، وتنصلّ التكوين من البناء الفضائي بفعل المتطلبات الأكثر عاطفية.

يشغل العُراة المنهمكون في أفعالهم المساحة كلها في صورة (موسى وبنات يثرون) لروسو ROSSO (1495-1556) بتأثير طاغ غير متوقع. ويعد جاكوپو پونتورمو JACOPO PONTORMO (1494-1556) الذي تمتزج في روائعه الدرامية الجريئة اللذاعة والفنتزة (الحُلمية) أستاذ هذه الطريقة الجديدة في الانقضاض. إن لوحة (الزيارة) تبدو كقصة لم يُطرق موضوعها قبلاً. هنا ثانية، تضخمت الشخوص لتملأ المساحة كلها، مخلّفة فسحة صغيرة كي تنبئ بسماء مرعدة وومضات من شارع مهجور. إن المرأتين المقدستين الحُبليين، بيضويتي الشكل، تتلامسان بخفة في أعرض استدارة لهما، ثم تنأيان، وتتوهج الصورة في لحظة التماس هذه. تلعب الأردية حول الأشخاص مثل جبلة خارجية، مشعّة في لونها ومصعّدة التوتر الدرامي للمشهد. وفي صورة (الإنزال من الصليب) يتعالى الحزن إلى حد الجنون؛ الملابس مطلية بالأحمر المعدني والقرنفلي كأنها مضاءة بطلعة شفقٍ قطبيٍ رهيب.

پونتورمو: زيارة



تمسك پونتورمو بهذا الأسلوب الشخصي المفرط في صوره المتوترة، المعتدة والجذابة، مثل (السيدة بالأحمر) التي ملكت سلطة أخاذة. لقد برّز شخصية الجالسة حتى حين كُسيت الصورة كلها بأسلوب پونتورمو. فالمرء يحس أنها «شبه ناطقة»، وهي بهذا تختلف جداً عن الشخوص الباردة والصامتة التي تخيلها أنجيلو برونزينو ANGELO BRONZINO (1503-1572) تلميذ پورنتورمو وابنه بالتبني، الذي صوّره پونتورمو بحنين بالغ في لوحته (يوسف في مصر) كالطفل يرتقي السلّم بعجالة. وبفضل برونزينو، تأسس أسلوب خاص بصور البلاط الفلورنسي وثبّت، بطلائه البرّاق، صورة كوزيمو الأول وأسرته وحاشيته. إن الشبه الحاصل بينهم يتجاوز الوراثة أو البيئة. كل هؤلاء الناس يرتدون أقنعة ناعمة تنزاح أحياناً لتكشف عن شخصية حقيقية، ويرتديها الآخرون بترفع وقح. إن السطح المتصدع لصور برونزينو هو جزء من جاذبيتها الجليدية بالإضافة إلى تأثيراتها اللونية الغزيرة التي سيطر عليها بإحكام. والحق أنه ما من رسّام استطاع أن يستخدم، بهذه البراعة، اللون الأسود المكسور فجأة بكتاب مفرد أزرق وهاج أو بتمثال قرنفلي - أرجواني داكن. هناك سيطرة تامة في تخطيطاته أيضاً، واستطاع أن يناظر الرسام آنغر في النمط المتشابك الذي رسم به رداء «إلينورا دي توليدو» دون أن يضحّي بالنمط الكلي لصورته. إن زوجة كوزيمو، التي تبدو في الصورة جامدة ذات نظرة متحجرة، هي والصبي عند ركبتيها، تتألق حتى وهي في الثوب الفاخر الذي دُفنت فيه بعد سنوات قليلة.

پونتورمو: الإنزال (تفصيل)



إن جوهر أسلوب برونزينو البلاطي لا يكمن في الصور الشخصية بل في (ڤينوس وكيوپيد والحماقة والزمن) حيث الاستعارة المعقدة، لكنها غير عصيّة، التي توفر المضمون للأجسام الشاحبة لتتموضع أمام الأغطية الحريرية الزرق. في الصورة روحية التقارب بين النقاوة الهندية والرمزية، موغلة في الأبهة التي تبتغي عرضها، مع مسحة مراوغة من العبثية خففت من وطأتها البراعة التقنية الفائقة. وقد آلت الصورة، باستحقاق، إلى فرانسوا الأول الذي عُرف عنه هيامه بالمجوهرات والنساء والذي كان يرعى النهضة الفنية في فرنسا في القرن السادس عشر.

هناك أناقة حسية أكثر، من غير ادعاء فكري، تبدو مبطنة في عمل أنطونيو أليغري دا كوريجيو ANTONIO DA CORREGGIO (1489–1534) المولود في بلدة كوريجيو الصغيرة لكنه ركّز نشاطه في پارما. أحب القرن الثامن عشر صوره، وأنعشت رهافة «الروكوكو»(*) عارياته المغريات المرسومة بإحساس شغوف بالجسد جعلها خارج إطار الزمن. وفي أعقاب عاريات برونزينو، تبدو صورة كوريجيو (عطارد يرشد كيوپيد)

(*) الروكوكو ROCOCO: أسلوب في التزيين وفي فن العمارة يتميز بالزخرفة البالغة، وقد راج في النصف الأول من القرن 18.

حديثة، في الأقل من نتاج القرن الثامن عشر، في جوّها العام، على الرغم من أنها رُسمت قبل برونزينو بوقت طويل، كما أن «ڤينوسه» الواعية حقاً بإغوائها تبدو مستمدة من تذكارات داڤنشي وتنبؤات بوشر معاً.

ليس هناك معضلة ما في صور كوريجيو. كل شيء يتحلل في أغشية ضبابية من الدهان لكن من دون لبس. قد لا يبدو في صورة (ليلة مقدسة) أي فن تقريباً، وما من جهدٍ يذكر في مفهوم الضوء المنبعث من «الطفل» الذي يغمر بنوره وجه أمه المتطلعة إليه، وكذا الأمر في معالجة الملائكة البراقة الحائمة فوقها والتي تبدو بديهية جداً. وفي لوحته (مذبح القديس جورج) يؤخذ المشاهد بهذه المحادثة الشائقة حيث يلعب أطفال عراة بدرع القديس جورج. إن للدهان خاصية البورسلين، أو الأحرى الپاستيل، كما لو أنه قد نُفخ على السطح شفافاً، دافئاً، وذا نسيج يكاد ينبض بالحياة. إن كوريجيو لا يتوانى عن أن يجعل كل تفصيل في الصورة مزخرفاً وضاءً، ورسومه الجصية (الفريسكوات) القليلة الباقية، مثل سقف جيوڤاني إيڤانجيلستا في پارما، تذيب الفضاء الصلب في ارتداد غائم رقيق وسماء من الأشكال الرقيقة. وهو في هذا أيضاً يبشر بالسقوف المفعمة بالبهجة التي استهوت الرسامين الزخرفيين في القرن الثامن عشر.

على الرغم من التأثير البيِّن لكوريجيو في پارميجيانينو PARMIGIANINO (1503–1540) فإن الأخير كان مؤسساً لفن أكثر إبداعاً ورهافة وذا خيال غزير، والذي ذاع صيته بفضل منقوشاته ومحفوراته. زار روما، مثل كوريجيو، وتعرّف على نقوش دورير ومحفوراته الخشبية. كانت تنسيقاته الخاصة مختلفة تماماً عن تلك التي مارسها رافائيل، غير أن صوره امتلأت بفواصل ماهرة وحركة مقيدة وبتأثيرات هلوسية عرضية، مثل النبي النحيل وصفّ الأعمدة السوريالية التي تحتل خلفية صورة (مادونا دال كولو لونغو) والتي هي أكثر بروزاً من عنق العذراء الطويل. ولمواجهة مشكلة «المحادثة المقدسة» لجأ پارميجيانينو إلى المغالاة في الحقيقة حتى بدت شخوصه كما هي عليه في (مادونا مع القديس زاخاري) بأرديتهم المنسابة وأيديهم الطويلة السلسة، وبكل شيء جرى شحذه إلى رشاقة مطولة فاقت المقاييس المألوفة. مُسخ الرجل المسنُّ في اليمين إلهاً بحرياً، بلحية تشبه زبدة البحر، متوجّة ومجعّدة. وفي الوقت ذاته امتلك پارميجيانينو

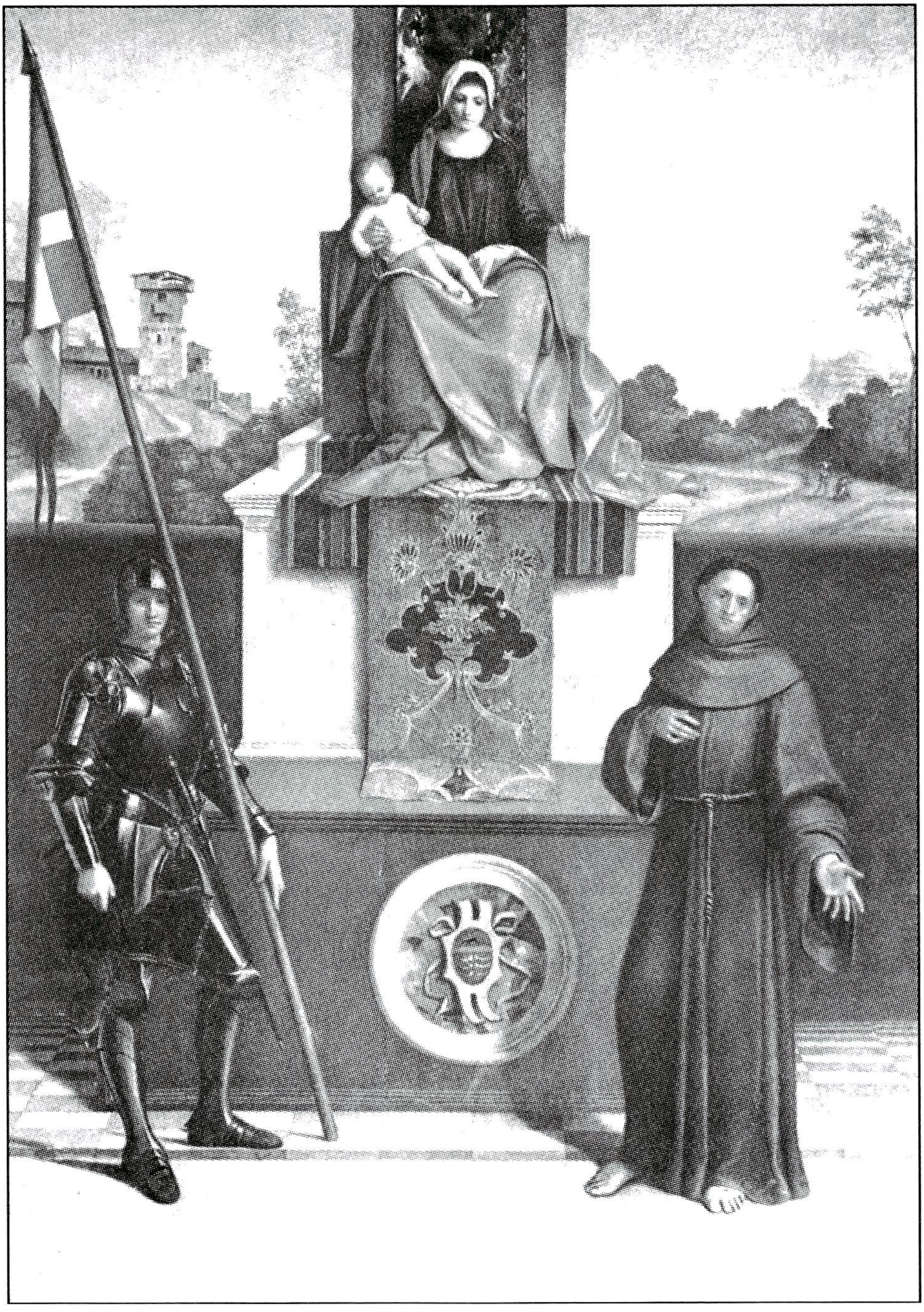
القدرة على رسم صورة شخصية مباشرة، محبذاً في الغالب التركيز على وجه الجالس في بساطة مطلقة لكنها ذات تأثير طاغٍ.

إن الرشاقة المتكلفة لپارميجيانينو، وپونتورمو، وپرونزينو، أضحت أسلوباً للقلة الذين قلدوها. لقد كُيِّفت تلقائياً للأغراض الزخرفية البلاطية، وفي ظل حكم فرانسوا الأول خلقت أعمال الفنانين الإيطاليين والفرنسيين في بلاطه في فونتبلو، أسلوباً «فونتبلوياً» مؤثراً من العاريات المجردات من الظلال، النحيفات الطويلات الممشوقات، مثل (ديانا كصائدة) التي رسمها رسام مجهول. وفي فن التصوير الشخصي أيضاً، كان التأثير ذا تخطيط باهت، وصور (إليزابيث النمساوية) الشاحبة، المرصعة بالجواهر، التي ربما يكون راسمها فرانسوا كلويه (المتوفى عام 1572) تشبه رسوم برونزينو بالألوان المائية. ومع نيكولو ديل أبيت (1512-1571) الذي أمضى سنواته العشرين الأخيرة في فرنسا، انقلب المشهد «مانرياً»(*) يتلاءم مع العاريات الماثلات أمامه. هناك رغوات محلاة بالأخضر الفضي على الامتداد المتموج للمشهد، تتلوى وتندفع باتجاه جبال بلورية شاحبة من الفنتزة (الحُلمية) الخالصة، ويبدو الريف أنيقاً كأن يد مصمم زخرفي قد صقلته صقلاً.

في إنكلترا ايضاً، وعلى الرغم من نشاط هولبين، سادت النزعة نحو أنموذج أكثر تلميحاً وتعقيداً للصورة. وتتجلى الأناقة «المانرية» العالمية مثلاً في صورة (السير جون لوتريل) في العام 1550 لهانز إيورث، وهو رسام من انتويرب، في بلجيكا، كان يعمل في لندن. وقد أقرت الملكة إليزابيث بأن أفضل الصور كانت تلك المنفذة «في خطوط مستوية دون تظليل». وتعد صورة نيكولا هيلارد (شاب) الحالم وسط زهور برية آخر التذكارات الساحرة للتصوير الإيطالي المنمق.

لكن البندقية بقيت المدينة الوحيدة في إيطاليا بمنأى عن هذا الأسلوب. لم يقطع جيورجيون وتيتيان صلتهما بالتراث الڤينيسي في الرسم لكنهما استنبطا من چيوڤاني بيليني الذي عاش طويلاً (وعمّر بعد جيورجيون) وظلا يستنبطان باستمرار. من الجائز أن يكون جيورجيون GIORGION (1476-1510) قد تدرب في استوديو بيليني. وترينا

(*) المانرية: سبق الإشارة إلى فحواها.



جيورجيون: العذراء والقديسون

صورة (العذراء والقديسيون) المبكرة، التي رسمها لزميله في المواطنة كاستيلفرانكو، عذراء بالأسلوب «البيليني» المحلق، متربعة على عرش يعلو القديسين الاعتياديين. إنها فوقهم، بعيدة عنهم لدرجة تتعذر المحاورة بينهم، وتلتحم بالمشهد الرائق خلفها. كل شكل من الأشكال الثلاثة المتباعدة يتلاشى في حلمه الخاص، ليس هناك مفاجآت في التكوين أو التلوين، بل نسمة شفق ساكنة وتأثيرات حسية متوهجة كتلك التي تبدو في الستارة البيضاء المجعدة التي تفصل بإيقاع ثوب العذراء الأخضر الغامق عن ردائها الأحمر الدافئ. قديكون مزاج الصورة أكثر دنيوية مما هو عليه في عمل بيليني... أكثر افتقاداً للعاطفة وأقرب إلى الوهن حتى لكأن القديس «ليبريل» لم يعد قادراً على الإمساك بعمود رايته الطويل.

في الصورة المسماة (العاصفة) يبدو أن جو المشهد هو موضوعها. في الأشكال مسحة عرضية عابرة، تتفادها العين، إذ تتعقب النهر عميقاً في التكوين، لتتلقاها السماء البارقة. إنها العناصر التي تتصارع، والمرأة التي ترضع وليدها والشاب المتألق الذي يراقبها هما في عزلة عن كل ما يجري. مثل هذه الصورة تؤلف قصيدة دون الحاجة إلى موضوع معلن. وما لبث الڤينيسيون أن أطلقوا على مثل هذه الصور «poesie»، أي شعرية. في صورة (حفلة موسيقية ريفية) نجد البعض يستمتع بوقته في الريف. وحده الناقد الإنكليزي وولتر بيتر (1839-1894) استطاع أن يفسر لنا ما تعبِّر عنه اللوحة من إحساس فترة ما بعد الظهيرة الباعثة على النعاس في وقت بدا كأن حرارة الجو قد أوهنت عازف العود فلبث يحرك الأوتار بتراخٍ ملحوظ، وكذا حين تثير الفقاعة الناجمة من القارورة الزجاجية التي تغمسها المرأة في الوعاء إحساساً بالبرودة القارصة تقريباً. من المفروض أحياناً أن لا تنسب هذه الصورة لجيورجيون، لكنها في الأقل ڤينيسية، ولها الطابع ذاته في نسيجها المشّع باللحم والحرير، وفي لذة الاستمتاع بالأجساد الجميلة والملابس الأنيقة والسكون المخيم على الريف، بأشجاره الصيفية المورقة الكثيفة. لم تشهد ڤينيسيا صنع مثل هذه الصور السحرية، غير الفكرية. وفي شمالي أوروبا، بقيت العارية ساكنة، وجلِة، غير محبوبة، والجو بارد جداً. إن صورة جيورجيون (ڤينوس نائمة) تسترخي في أجواء الريف وليس هناك خواص كلاسيكية تشغلنا عن هذه العارية النائمة

التي يضفي استرخاؤها بالذات مزيداً من التناغم الموجود في الطبيعة. إن المنظر يغفو هو الآخر، حتى ولو كان تيتيان قد أكمله بعد وفاة جيورجيون.

من السهل تلمس التناقض بين شاعرية جيورجيون المستكينة ومزاجية تيتيان TITIAN (1490-1576) المتوثبة المكينة، والذي غدا بجدارة أعظم رسامي البندقية إثر وفاة جيورجيون المبكرة. والظاهر أن الرسامَين قد عملا معاً عن كثب في السنوات الأُول من القرن السادس عشر، ونجم عنهما ذلك الطابع الڤينيسي الخاص الذي تمثل بأجلى صوره في (حفلة موسيقية ريفية). كان أسلوب تيتيان في تحولٍ مستمر، يتنامى جرأة وانطلاقاً عبر سنوات حياته الطويلة. وكما تطور پيكاسو من خلال فترته «الوردية» فقد تخطى تيتيان أسلوب جيورجيون. ولا ريب في أن لكلا الرسامَين الجرأة على التخلي عن حالة حظيت في حينها فعلاً بشعبية مطلقة.

إن تطور تيتيان الذي قاده لأن يكون أعظم رسامي عصره مثار جدل كبير، كما أن صحته المتعافية أهّلته، على مدى سبعين عاماً، لممارسة نشاطه الدؤوب. لم يكن يملك شيئاً من ميول داڤنشي العلمية أو من هوايات ميكلانجيلو الدينية والشعرية. كان، ببساطة، رساماً وليس معمارياً أو نحاتاً. إن لصورته (لا تلمسيني Noli me Tangere) تأثيراً قوياً في المجدلية المتلهفة والمسيح المنكفئ. إنهما يمارسان مشهدهما الدرامي في عزلة عن المشهد يميناً الذي صوّره تماماً كالمشهد الذي يبدو في صورة (ڤينوس نائمة). لقد كشف التنظيف الحديث الذي أُجري على الصورة ضخامة تنورة المجدلية وعزّز الاستخدام الأمثل لصبغة الزيت، كما بدا في طيات رداء المسيح الأبيض، المرسوم بخفة بضربات فرشاة خِرقة ومظللاً بنغمة زرقاء من دهان مخفف. إن البراعة الفنية المرهفة للوسيط أضحت مثار متعة الفنان، وبفضل فرشاة تيتيان لم يكن هناك ما يعجز عن التعبير عنه.

لتيتيان رسوم تخطيطية قليلة. فعمله يقوم على الجنفاصة الحقيقية ذاتها، وهو يحوِّر ويغيِّر ويغور في أثناء رسمه. وفي صورته المبكرة (صورة رجل) نرى الصبغة تفعل فعلها العجيب في الكُمّ الحريري المنتفخ: السطح الأرجواني الأزرق الوامض قد جُعِّد وشُرِّط بحيوية فائقة طغت على الجالس نفسه. ربما يكون الانطباع الباهت الذي بدا به الرجل أحد المؤشرات على قِدَم الصورة، إذ إن أوروبا اكتشفت في تيتيان الرسام الأمثل للصور

الشخصية. إن الفخامة العابرة التي تعبر عنها صورته، بلمستها المدهشة على ردائه والنظرة الحادة للرجل الذي أشيع عنه أنه يحتقر الجميع إلا الله، تدلنا على أنها ربما رُسمت في حوالي العام 1545، حين تجلت سطوة تيتيان في الرسم بالزيت كاملة، ولو أنه في الواقع ما لبث أن طوَّر ممارسة انطباعية أعظم بعد ذلك التاريخ.

في صوره البلاطية، استجمع تيتيان إحساسه الكلي لرسم الشخصية دون تزلف، كما بدا ذلك مثلاً في صورة فيليب الثاني ملك إسبانيا الذي رسمه في أوغسبورغ عام 1550، وهو على وشك أن يُخلِّف أباه الهِرم تشارلس الخامس، أحد رعاة تيتيان. لقد أحاط فيليب الثاني الرسام تيتيان برعايته كما فعل أبوه من قبل. إن وقفة فيليب المتغطرسة المتوعكة، التي كان لها ذلك التأثير السيئ على رعاياه مستقبلاً، لم تكن مستورة، لكن درعاً دمشقياً فاخراً يقي شكله النحيل، والبنطلون الحريري الأبيض والجورب، الظاهران إزاء غطاء المائدة القرمزي، رُسما بألَقٍ شفاف في نسيجيهما. إن تيتيان يستجيب لكل ما يراه، كل شيء يترجمه إلى صبغة، وشيئاً فشيئاً يضمّن تفصيلاً في التأثير النغمي العام، لكن استجابته تظل قوية كسابق عهدها. إن صوره الوثنية هي وثنية حقاً مع شيء من معنى الكلمة، باللاتينية، للريفية. لقد بقيت صورة بيليني (عيد الآلهة) تؤلف منظراً هادئاً حتى بعد أن أحدث تيتيان تغييراً فيها. لكن صورة تيتيان (الباخوسي) (*) التي رسمها بعد وفاة بيليني بقليل صاخبة بإفراط: جمعٌ محمومٌ من الشاربين الراقصين والسكارى. إن موضوعها هم الأندريانس، سكَنَة جزيرة أندروس، حيث يتفجر نهر عظيم من النبيذ من باطن الأرض. القصة بحد ذاتها لم تكن إلا رمزاً يتطابق وحماسة تيتيان بالذات. ومع كل الهياج في الصور فهي مليئة بمسالك رُسمت بإتقان مدهش. والثوب المتجعد للراقص في اليمين مرسوم بعناية لا نظير لها إلا لدى الرسام واتو. أما المرأة العارية الغافية في الواجهة فتبدو في عزلة أكثر مما تبدو فيها «ڤينوس» جيورجيون الطاهرة. لقد حظيت عاريات تيتيان بتقدير كبير وحازت بلا شك على رضا فيليب الثاني الذي احتفظ بأفضل ما رسم تيتيان قطعاً. إن تصميم ڤينوس وأدونيس قد تمّ بناء على طلب الملك لكنه ظهر بنسخ عديدة – ولو أن أدونيس يبدو في إحداها معتمراً قبعة غاية في الغرابة. تمسك الإلهة،

(*) الباخوسي: نسبةً إلى باخوس، إله الخمر عند الرومان، لذا فإن الباخوسية تعني السكر والعربدة.

بفظاظة نوعاً ما، بتلابيب عشيقها البشري المتردد، متلهفة، دون وعيٍ بالموت. إنه أنموذج رجولي جديد «للشعرية» بحسّها الملحّ المجمّل بالكلاب الأصيلة اللاهثة. لقد رُسمت (داني)[*] لفيليب خصيصاً في العام 1554، وهي أيضاً صورة مكررة لتكوينٍ استُخدم قبل حوالي عشر سنوات من ذلك التاريخ. إن (داني) تشبه عاريات ميكلانجيلو لكنها تستحم في ضوء وظل، مستلقية على فراشها بإغراء صريح لعشيقها النازل بوابلٍ من الذهب.

إن المرأة العجوز تحاول التقاط الذهب المتساقط، لكن (داني) تنصهر وتتلاشى في ثياب النوم. يتوقف الدهان عن أن يكون دهاناً، إذ يتحلل هو الآخر في جو الصورة. وعند النظر إليها عن كثب يبدو أن ليس هناك سوى خربشات وعلامات وُضعت على القماشة. لكن حين ينأى المرء عنها تتجلى أمامه لعبة الضوء والظل لتُبرز إلى الوجود هذا الجسد من اللحم الشهي وهو يتغير ببراعة بشعاع من الشمس يخترق الغيوم ليكسو الوجه المتطلع إلى الأعلى.

إن صور تيتيان الدينية تدلنا على التقدم الذي حصل باتجاه الدراميات النغمية إلى شدة متعمقة أبداً. وفي صورة (الدفن) المرسومة في بداية عشرينيات القرن السادس عشر، يبدو الضوء راعداً، يتوهج على قطعٍ من الرداء، متخطياً مناطق بأكملها وهي محتواة في غمرة ظل عميق. إن هذه الشدة الرومانسية تصبح حقيقة ضارية في صورة (الهزء بالمسيح) بعد حوالي عشرين عاماً. وبعدها بعشرين عاماً آخر، تناول تيتيان الموضوع ثانية ورسمه بحرية مذهلة. بالنسبة لبعض معاصريه، فإن هذه الحيرة فُسِّرت كنذيرٍ لقواه الخائرة، لكن تيتيان كان يعمل في الحقيقة جاهداً من أجل ممارسة خاصة به للدهان، وصار بإمكانه أن يستغني عن الفرشاة ويستعمل الدهان بذاته. وقد نقل لنا أحد تلامذته أنه لاحظ أستاذه المعمِّر في أثناء عمله فوجده يُكمل صوره باستخدام أصابعه أكثر من استخدامه الفرشاة.

(*) داني Danae، في الأساطير الإغريقية، بشرية ضاجعها «زفس» بعد أن هبط عليها بشكل زخة مطرٍ من ذهب.



تيتيان: الدفن

إن موضوعاً كلاسيكياً مثل (تاركوين ولوكريشيا) الذي عالجه تيتيان في سني حياته الأخيرة لم يكن يتضمن وضعاً خاصا أو زيّاً سائداً. إنه صار صراعاً مريراً بين أي رجل وامرأة. وتنعكس القسوة باختراق الدهان ذاته الذي يفصح عن المشهد دون تلميح: أشرطة من لونٍ مرسومٍ بخشونة يجسّد سريعاً هجوم تاركوني واندفاعة لوكريشيا الهوجاء وقد تعثرت -كما يبدو- وهي تنحرف بعيداً. إن المُشاهد ينساق انسياقاً للانغمار بالمشهد. إنه يمرق أمامه كأن الانطباع هو وليد تلك اللحظة فقط، وما من شيء يمكن إدراكه في الصورة أكثر مما بوسع العين أن تقتنصه في لحظة معينة. وعلى المرء أن يعود إلى لوحة (لا تلمسيني) المبكرة التي هي ذاتها دراما لرجل وامرأة ليرى تطور تيتيان المذهل. لقد رسم كل أنواع الصور الشخصية، والرسوم الدينية والأسطورية، وصار من المتعذر على غيره الرسم على غرارها دون التأثر بتأثيره الهائل. لكن خلفاءه الحقيقيين لم يكونوا إيطاليين، وكذا لم يكونوا من أبناء القرن السادس عشر، بل كانوا رسامين أفذاذاً من أبناء القرن

الذي أعقبه، وأضحى بالنسبة لهم فناناً ملهماً ومثالياً، أمثال: ڤيلاسكويذ وپوسان ورمبرانت وروبنز.

في شمالي إيطالي، كان تأثير تيتيان -وكذلك جيورجيون- قوياً بصورة خاصة، مع وجود مقاومة طفيفة لا يعتدّ بها. غير أن أسلوباً محلياً في الرسم كان قد تأسس فعلاً. ففي «بريسيشيا» ظهر أنموذج خاص من الصورة الواقعية لأناس عاديين مع التأكيد على اللون المتزن. من المحتمل أن يكون موريتو MORETTO (1498-1554) هو مؤسس الصورة متكاملة الطول في إيطاليا والتي لم تُكرس للشخصيات المهمة بل للنبلاء الصغار والمحامين وغير هؤلاء. إن لصورته (القديسة جوستينا مع الواهب) نفحة يومية ساكنة على الرغم من خرافية القديسة، ولا تكاد الصورة تبدو دينية. ويُعد تلميذه موروني MORONI (1525-1578) رسام صور شخصية أكثر حدة، وصورته (خياط) مستقاة من الحياة اليومية لرجل حِرفي لا يتقمص وضعاً ما بل هو منهمك ببساطة في عمله. إن افتقار زينة الرأس في صور كهذه يذكرنا بأن إيطاليا القرن السادس عشر لم تكن مأهولة كلياً بشخصيات مستوحاة من مسرحيات ويبستر(*) وحسب.

هناك رسّام من «بريسيشيا» أكثر تأثراً بتيتيان هو جيوڤاني جيرولامو ساڤالدو SAVALDO (1480-1548). إنه أيضاً يكِنّ احتراماً موروثاً للحقائق ولنسيجية المواد كتقديره للتأثيرات الضوئية غير العادية، لكنها واقعية. إن الأردية المثقلة بالدهان في صورته (تجلّي المسيح) تملك إحساساً بالثقل والوزن اللذين امتلكهما كاراڤاجيو في أواخر أيامه، وهي مماثلة جداً للأردية الظاهرة في صور ڤيلاسكويذ الشاب. وهناك رسام أعظم، وأكثر شذوذاً وتطرفاً، هو لورينزو لوتو LORENZO LOTTO (1480-1556)، الڤينيسي الذي أمضى معظم حياته خارج ڤينيسيا.

إن الشدة المرتبكة الغريبة لعمله تناقض الرأي القائل بالطبيعة «المتوازنة» للفن الڤينيسي. فلتصاميمه اللونية فردية قارصة تظل عالقة في الذاكرة، وهناك شعور متوتر

(*) جون ويبستر (1580-1625) مسرحي إنكليزي، شخوص مسرحياته كلهم إيطاليون قتلة وسفاكو دماء.

للشخصية في صوره النفاذة. تبدو صورته (لورا داپولا) على التو متباهية ومعقدة، وتمنح إحساساً بشخصية عصر النهضة الغامضة. أما صورة (سوزانا) الصغيرة التي يعود تاريخها إلى العام 1517 فقد تكون شخصياتها مستقاة من المنقوشات الشمالية، وللمشهد طابع «فلمنكي» خاص. راعيا الكنيسة يومئان بعاطفة مهذبة، وهناك رجلان يكادان يتعثران وهما يلجان الباب إلى حوض الاستحمام المسوّر. إن لوتو مشبّع بالخواص المزاجية، وحتى في صورته (العذراء مع الطفل والقديسين) هناك محاورة مرتبكة مثيرة للفضول، بما في ذلك العذراء الحزينة والملاك المنحرف بعض الشيء والذي يبدو تعباً من حمل تاج الزهور فوق رأس العذراء. قد يشبه لوتو في بعض النواحي الرسام كريڤيلي لكنه أكثر منه جرأة بلا ريب ومليء بـ «تعبيرية» جامحة ربما تكون قد ازدادت بمعزل عن أي مركز فني عظيم.

لم يكن سهلاً على أيٍّ من الرسامين إثبات فرديته الخاصة في ظل عمالقة عصر النهضة الرفيع. فكثير منهم تأرجحوا بين قوتي جذب ميكلانجيلو وتيتيان اللذين، مع تقدم القرن، صارا يمثلان أسلوبين مميزين: التخطيط واللون. لقد تسنى للرجلين أن يلتقيا مرة واحدة فقط خلال حياتهما المديدة، وكان ذلك في روما في العام 1545، حين أثارت بعض صور تيتيان إعجاب ميكلانجيلو، وكان تيتيان قد تمثّل صورته (داني) على النسق الميكلانجيلوي.

كان سيباستيانو ديل پيومبو PIOMBO (1485-1547) ڤينيسياً، بدأ مسيرته بتأثير قوي من جيورجيون لكنه بعد أن استقر به المقام في روما صار مأخوذاً بميكلانجيلو. إن صورته (پيتا) التي تمثل العذراء وجثمان المسيح ممدّد أمامها بعد إنزاله من الصليب، تستند في الواقع على رسم تخطيطي لميكلانجيلو، بدت فيها العذراء بهيئة كبيرة وذات سمة تمثالية تشبه ما عند ميكلانجيلو، في حين يمثل المشهد المضاء بنور القمر ومجموعة الأشجار الداكنة المترائية إزاء سماء الليل قصيدة ڤينيسية خالصة. وتبقى الروعة القاتمة للتلوين أنموذجاً خاصاً بپيومبو كما تجلت الفخامة في صوره الشخصية.

أما أولئك الفنانون الذين ظلوا في ڤينيسيا فقد نطوى ذكرهم لا محالة، أو هكذا بدوا في نظر الجيل اللاحق في الأقل. وتتجلى مزاجية فترة ما بعد الظهيرة صيفاً في أعمال

جاكوپو پالما JACOPO PALMA (1480-1528) الذي لا تنطق صوره الساكنة بجديد إلا أنها تبوح بإحساس مرهف للحم الأشقر والثياب المترفة. إن صورته (لقاء يعقوب وراشيل) ليست دينية صرف؛ إنها مشهد لريف ڤينيسي وكأنها صورة مكبرة مأخوذة من خلفية صورة جيورجيون (حفلة موسيقية ريفية) حيث يتعانق الريفيان يعقوب وراشيل ببساطة مؤثرة. ليس هناك جهد مبذول تجاه أي مشكلات فكرية؛ إن پالما يكتفي بوضع شخوصه المقدسين في منظر رائق يتآلفون فيه بانسجام مطلق ليكوّنوا لنا مجموعة سعيدة.

من أجل حلّ معضلة التضاد بين ميكلانجيلو وتيتيان، برزت طريقة أشد جرأة من طريقة پيومبو في ڤينيسيا تبناها جاكوب تنتوريتو JACOP TINTORETTO (1518-1594) الذي أعلن صراحة عن عزمه على التوليف بين تكوين تيتيان وتخطيط ميكلانجيلو. وكانت الصور الناجمة عن ذلك نصراً لـ «المانرية» - لكنها مانرية من النوع الڤينيسي. هناك أيضاً الفوز الذي حققه المفهوم الجديد للرسم حيث طغت العملية الفورية للمخيلة على الفكرية منها، وكان أن حملت الصور المنفذة بهذا الأسلوب مؤشرات التنفيذ العاجل. إن أفضل أعمال تنتوريتو بأكملها هي أقرب ما تكون إلى التخطيطات مهما بلغ القياس من الضخامة. إن الدينامية التي طرحها تنتوريتو ربما كان لها أثرها في تيتيان العجوز لكنها لم تعد أدراجها إلى الرسم الڤينيسي إلا في عهد تيپولو بعد قرنين من الزمان. إن صور تنتوريتو مُحجّمة وأليفة. ففي صورة (سانسوڤينو) يضع الدهان خفيفاً، ويلعب نسيج القماشة دوره في الإيحاء بالجلد الجاف المشدود. وفي صوره الكلاسيكية حوّل تنتوريتو ديناميته إلى خطوط أكثر انسيابية بحيث اقترب في صورته (أصل درب اللبانة) من تيتيان، ولو أن هبوط الإله جوبيتر مع الوليد هركيولس جاء بشكل درامي. وتبدو صورة (باخوس واريادن) شعرية تماماً وبخاصة حين يصعد الإله من البحر برشاقة «جيورجينية» ليتوج عروسه.

لكن تأثيرات تنتوريتو الثورية لا تكاد تومض في هذه الصور. إن جرأته كامنة في أنموذج جديد من الرسم؛ أنموذج شخصي يشبه خط اليد، يكون الضوء فيه هو البطل ولا يسمح للحقيقة بالظهور إلا بقدر دورها في قيادة الضوء وكفى. إن (سوزانا) الجاثمة بقدّها الرغوي تحاكي عاريات تيتيان بعض الشيء، وهي تبدو بتوهجها الأشقر كأنها

مضاءة بدفقٍ متمهلٍ من برقٍ صيفي، وكل ما حول سوزانا يخفق بالضوء ويتلولب، مشكّلاً جذوع الأشجار ومنتشراً في حِزم الأوراق أو متجعداً ليصبح ثياباً لرعاة الكنيسة. وفي هذا العالم المحموم تتراجع الأشياء بانحدار في الفضاء. المسيح يتحدث في بيت «مارثا وماري»، وتتوارى الأرضية فجأة منسابة نحو الباب الذي يؤطر الشخوص الطويلة المُنارة خلفه. هناك حيوية جياشة تغمر الجميع، وطيات خمار ماري الشفاف تشبه ورق السليڤون، وتبدو فرشاة تنتوريتو كأنها مغمسة بالنور.

في العام 1564 بدأ تنتوريتو ارتباطه بالعمل مع مدرسة «دي روكو» حيث انشغل بعده على مدى اثني عشر عاماً في تزيين البناية بأكملها بلوحات كبيرة مفصلة لحياة العذراء ولحياة المسيح. في هذه اللوحات بدت رؤية تنتوريتو أكثر جرأة: التكوينات تتفجر حقاً، كما أن روعة كل مشهد قد بُرِّزت بالانفجار. وفي عمله العجول، وفي عمله مع مساعديه، يستجيب الرسام بلا كلل للدراما المتعمقة للقصة حتى تبلغ الذروة في صورة (صلب المسيح) الكاسحة الكبيرة. كان تنتوريتو، شأنه شأن تيتيان، يعمل جاهداً حتى آخر حياته، وتمثل صورة (العشاء الأخير) التي رسمها لكنيسة القديس جيورجيو إحدى آخر صوره؛ هناك مصدران للضوء يتضادان في الغرفة المنحدرة... تتوقد المشاعل الطبيعية لكن أكثرها وهجاً يضيء الهالة الخارقة، الشفافة تقريباً، حول الملائكة. إن التوازن المشيّد بعناية فائقة، بفضل تكوين داڤنشي الشهير، قد جرى تدويمه، وقد تبدو صورة تنتوريتو هذه عصيّة على الإدراك، وقد لا يروق هذا للبعض من أمثال مؤرخ الفن ڤاساري، لكن لا مناص من الاعتراف بالتأثير الذي تركه عمل تنتوريتو. والواقع أن تنتوريتو قد تخطى معظم مفاهيم عصر النهضة، وكان التطور الذي تحقق من بعده من نصيب إل غريكو.

في عهد تنتوريتو، شهدت ڤينيسيا فناً مختلفاً جداً هو فن پاولو ڤيرونيز PAOLO VERONESE (1528-1588) وفيه أتيحت لمفاهيم عصر النهضة الرفيع آخر فرصة للظهور. إن ڤيرونيز الذي وُلد في ڤيرونا لكنه عمل معظم حياته في ڤينيسيا يشبه في بعض النواحي رافائيل من الشمال الإيطالي؛ موهوباً بالقدرة ذاتها على إخضاع تكوين زاخر هائل، للتناغم. ومع أنه كانت تنقصه العناصر الفكرية التي يملكها رافائيل إلا أنه عوَّض

عن ذلك بالإحساس الڤينيسي للون - وذلك والحق يقال حاسة زخرفية للون لا تضاهى. وفي مواجهة المشاهد الفضية لتنتوريتو فإنه يضع مشاهد ذهبية غالباً، في حين تؤلف الأرجوزة الريفية الهادئة الأرضية الاحتفالية الساكنة في صورة (اغتصاب يوربا) أو (العثور على موسى). إنها صور لجيورجيون جديد، لكن ڤيرونيز أكثر منه ثراءً في الملابس الفاخرة وأكثر اعتداداً.

تكشف تزيينات ڤيرونيز عن دراسته للمانريين(*)، وفي بعض الأحيان عن تأثير تنتوريتو فيه. إن التأثيرات المنظورية أقل درامية واستحواذاً من تلك التي لدى تنتوريتو، لكنها تحقق البهجة المتناغمة في صورة (الاستعارة) حيث تبدو السماء اللامتناهية منفتحة وراء الصراع المتشابك للرجلين مع المرأة، ربما لتجسّد عدم الإخلاص. إن الاستعارة قد لا تفوق في أهميتها ما لدى برونزينو، فهي ذريعة لنغمات فضية - قرنفلية وفضية خضراء رائعة لرجلين وسيمين يمسكان بيدي شقراء المشرعتين كأنها أرجوحة بينهما.

استُخدم هذا الشعر التزييني لتحلية الغرف، وتعد الصور الجصية (الفريسكو) لڤيلا باربارو، إحدى الضيعات خارج ڤينيسيا، مشروعاً جريئاً متكاملاً لهذا النوع من الشعر. كل شيء فيه وهمٌ، تختلط الشخوص الأسطورية بالحقيقة، وقد وُضعت فوق مشاهد تنفرج -كالنوافذ- على الجدار، وكل شيء -بما في ذلك الحقيقة- قد جرى تجميله. في الجو الحضري ذاته تداخلت صور ڤيرونيز الدينية. هناك شاشة إغريقية أنيقة تنسدلّ في الفناء حيث تجري «البشارة». يتوهج الملاك باللون الذهبي - القرنفلي وهو يتحرك باتجاه العذراء المصلية، ويستحم التكوين كله في هذه النغمة.

كل الناس الذين يصورهم ڤيرونيز متماثلون، أرستقراطيو النزعة، وسيمون، أصحاء. كلهم يوحون لنا بأنهم قد ألِفوا الاحتفاليات الفخمة التي أهّلتهم الطبيعة للمشاركة والاستمتاع بها. وفي صوره الشخصية استطاع ڤيرونيز أن يوحي بأبّهة واثقة دون مفاخرة. إن «دانيال باربارا» ينتصب بثبات تقريباً، لكن انسياب الرداء، بحواشيه من

(*) المانريون: مستقاة من المانرية والتي تعني المبالغة في السلوك والأداء، كما ورد سابقاً.

الفراء، يضفي مزيداً من المهابة عليه. إنها أكثر من مجرد صورة لـ «دوج»(*) ما، بل نحن إزاء أحد حكام ڤينيسيا وقد تقمص سلطان الجمهورية.

في الوقت الذي غالباً ما تكون صور ڤيرونيز عبارة عن احتفاليات رائعة ذات نكهة دنيوية، فإن حلاً جديداً للمشكلة الأزلية للصور الدينية توصل إليه جاكوبو باسانو JACOPO BASSANO (1535-1592) الذي كان يمارس نشاطه في «باسانو» القابعة على التلال خلف ڤينيسيا. إن النغمية ذات الألوان القزحية لصوره ترينا وعياً بتنتوريتو لكنه يركز على المظهر اليومي للمشاهد التوراتية، كما تبدو فعلاً في صورة (تقديس الملوك). إن «العائلة المقدسة» هم أناس ريفيون بسطاء، وقد أولى الرسام اهتمامه -في الأقل- بالحيوانات، كاهتمامه بالملوك، في أثناء التقديس. إن صورة (السامري الطيب) تذكرنا بمعالجة القرن السابع عشر للحكايات الرمزية كأسلوب مألوف في طريقة الاختزال للموضوع إلى عناصر بسيطة. إن باسانو ينحو نحو الحرية في معالجة ما يستهويه حقاً، وصورة (مشهد رعوي) هي حياة ريفية جرى تناولها دون أي ذريعة... إنها مستهواة بحد ذاتها ليس إلا.

يمثل باسانو علامة الزمن المتغير، وعبر المشهد الڤينيسي مرّ دومينيكو ثيوتوكوپولي المكنّى بـ «إل غريكو EL GRECO» (1541-1614) وريث تنتوريتو، لكنه أيضاً من تلامذة أعمال تيتيان وميكلانجيلو دون أن يخلو من تأثير باسانو فيه. وُلد إل غريكو في كريت ورحل إلى إسبانيا حيث استقر في طليطلة في العام 1577. في ذلك الحين كان تنتوريتو قد تخلى فعلاً عن مُثل عصر النهضة التي تركز على فضاء بأبعادٍ ثلاثة يتحتم على الشخوص المتصلبة أن تتحرك خلاله. عند إل غريكو اختفى هذا المفهوم من الوجود، وفي إحدى أكبر صوره وهي (دفن الكونت أورغاز) المحفوظة في كنيسة طليطلة حتى اليوم، نجد أن للأجسام كل كثافة اللهب دون أن يثقلها وزناً. كل شيء يلتهب مندفعاً نحو السماء المضطرمة. هناك قوة آسرة ليس فيما يخصّ الرؤيا في الأعلى وحسب بل في الجمع المرتبك في الأسفل الذي يشهد بقلق الأحداث السماوية. إن الدروع وأردية الكهنة المنمقة تملك حياة خاصة بها، ومن الحاشية المطرزة لكسوة الكاهن يطلّ رأس الموت محملقاً.

(*) الدوج Doge: القاضي الأول في جمهوريتي البندقية (ڤينيسيا) وجنوا القديمتين.

مما يؤثر على إل غريكو إنه كان يفضل ضوء رؤاه الكامنة على ضوء الشمس الربيعي. وقد وجده أحد أصدقائه في يوم كهذا قابعاً في محترفه المعتم؛ لم يكن يعمل ولم يكن نائماً. إن نشاط المخيلة وحده هو ما أثار حيرة عصر النهضة على الدوام. فمن غرابة ما ذُكر عن ليوناردو داڤنشي أنه غالباً ما كان يتطلع إلى صورته غير المكتملة (العشاء الأخير) ثم يعود أدراجه دون أن يعمل عليها. بالنسبة لفيليب الثاني، نصير تيتيان وجامع صور بوش، لم تكن رؤى إل غريكو تستهويه أو تحظى برضاه. ولقد رُفضت صورة (إسپوليو) التي رسمها خصيصاً لكاتدرائية طليطلة في البداية. إن تشويشات إل غريكو الدينامية جعلت من الصعب على معاصريه أن يجدوا في صورته (تنظيف المعبد) مثلاً، الانصهار الذي كان لـ «موتيفات» -فكرة الموضوع الفني- عصر النهضة الرفيع... ملتحمة بصورة يتعذر إدراكها بفضل فردية الرسام المتوقدة. ولا شك في أن النغمات القمرية الشاحبة جعلت صوره تبدو أشد غرابة، فقد نُحّلَتْ شخوصه ونُحِّفت من فرط تقواها. إنها نادرا ما تواجهنا علانية، كما في (الملك القديس) الذي اتسم بحركة غير مألوفة. إن شخوصه غالباً ما تبدو كأنها مضاءة بومضات المغنيسيوم، مطوّلة بإفراط مثير وكأنها مشدودة إلى الأعلى.

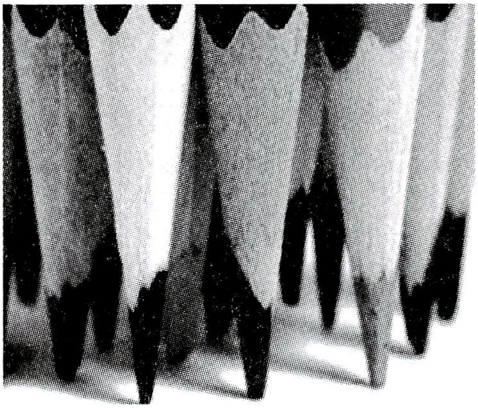
في صورته (الصعود) ترتقي العذراء، فارعة الطول، صوب السماء الفضية مخلّفة الأرض دونها بعيداً وهي تهفو صعّداً بنفحة من أجنحة الملائكة، برفقة الملائكة المرفرفة الأخرى ذات الأشكال العاصفة. إن إل غريكو يرسم طليطلة في خضم كارثة من كوارث سفر الرؤيا؛ فعلى تلّتها الخضراء الجارفة تحاول المدينة الصمود باستماتة بينما تتمزق السماء بسحب الرعد الهادرة. إن روحانية إل غريكو الثائرة قد أسدلت الستار على عصر النهضة. وبوفاته كانت «المانرية» قد تحولت إلى «الباروكية»(*) التي أذّن بها عمله المتأخر بالذات. لقد عاش أطول من كاراڤاجيو، وكان روبنز قد زار إيطاليا وعاد إلى انتويرب ليعمل لدى اليسوعيين. أما بيرنيني الشاب فقد كان على وشك أن يستقطب الأنظار في روما بأولى منحوتاته المعروفة.

(*) الباروك Baroque: أسلوب فني يتميز بالإسراف في الزخرفة، وبخاصة في العمارة، شاع في القرنين السابع عشر والثامن عشر.



إل غريكو: تنظيف المعبد

* * *



II

القرن السابع عشر

بعد التقلبات السياسية العميقة والتطورات العلمية التي ألّمت بالقرن السادس عشر، أضحت أوروبا كياناً مختلفاً أقل تلاحماً. فهناك أجزاء منها في الشمال قطعت صلاتها كلياً مع الجنوب الكاثوليكي، لكن ذلك لم يكن سوى مؤشر واحد من مؤشرات التحول الذي أحدثته المعرفة الجديدة في السياق القائم. فكلٌّ من كوبرنيكوس وغاليليو وبيكون وڤيساليوس قد ساعد في تحطيم النزعات القروسطية (القرون الوسطى) وأشاع، بدلاً منها، مفاهيم جديدة. وكما ذكر جون دن (1573-1631) الشاعر الإنكليزي وأحد دعاة حركة الشعر الميتافيزيقي في القرن السابع عشر: «إن الفلسفة الجديدة وضعت كل شيء موضع شك وارتياب».

لقد قُدِّر لأفكار فنية جديدة أن تنشأ في خضم المنازعات والشكوك السائدة معاً، وكذلك في غياب الرسامين العِظام المعروفين على مدى قرنين من الزمان، ومن ضمنهم: بوتشيلي وبيليني وپييرو ديلا فرانشيسكا. وفي الوقت الذي تمتعت إيطاليا بقرنٍ من النشاط الفني دون منازع طيلة عصر النهضة الرفيع وفي أعقابه إلا أنها تهاوت سياسياً من بعده. فالپاپوية لم تستطع أن ترصد أو تحدّ من بروز القومية المتصاعدة التي أثرت تأثيراً بالغاً في البلدان الكاثوليكية والپروتستانتية على السواء، وجمهورية البندقية بدورها لم تعد تقوى على مواكبة أو منافسة الكيانات المنبثقة حديثاً.

الآن، صار لهولندا والفلاندرز وفرنسا وإسبانيا رساموها العِظام الذين ينتمون إليها والذين أحالوا القرن السابع عشر إلى عصر جديد للعبقرية الفنية العالمية، أمثال: رمبرانت، روبنز، ڤان دايك، كلود، پوسان، وفيلاسكويذ. ولقد كان هؤلاء أكثر شهرة من أيٍّ من معاصريهم من الرسامين الإيطاليين في ذلك الحين. مع ذلك، كل هؤلاء -عدا رامبرانت- زاروا إيطاليا، وبقيت روما تمثل عاصمة العالم الفني. كان لروما المكانة الجديدة التي خلّفها لها رافائيل وميكلانجيلو بخاصة، كما كان لها المنزلة المتوارثة لماضيها الكلاسيكي الذي شُرع تدريجياً بالكشف عنه وتقديره. لكن ذلك «العصر المظلم» الذي ساد روما لفترة ما لبث أن ردّد صداه ألف رسام من الذين وفدوا على روما، من أرجاء إيطاليا المختلفة وعبر جبال الألب، مشكّلين مجتمعاتهم الوطنية الخاصة... صاروا رومانيين سواء مكثوا في روما قليلاً أو أقاموا فيها مدى الحياة. وكانت روما تتغير باستمرار في مظهرها بفضل المنجزات المعمارية البارزة لباروميني وبيرنيني.



كاراڤاجيو: باخوس

إلا أن المدينة التي قدم إليها كاراڤاجيو CARAVAGGIO (1583-1610)، وهو شاب، حوالي سنة 1590 من شمالي إيطاليا كانت ما تزال مأخوذة، أشبه ما تكون مخدرة، بذكريات ميكلانجيلو. ولدى قدومه، أرسى كاراڤاجيو سمة من الواقعية الثورية من خلقه، لكنها معززة بـ «الواقعية» التقليدية



كارافاجيو: العشاء عند إيموس

التي ألفناها عند موروني وسافالدو. في البدء، كانت نقاوته مماثلة لتلك التي لدى آنغر ولنعومته في صوره. فصورته (باخوس) يمكن أن تعلّق إلى جوار (مدام ريفيير). فالأردية البيضاء، والحياة الساكنة، والقارورة والقدح الشفاف، مرسومة بنضارة مذهلة حقاً. إن لصوره الدينية إحساساً بالحقيقة الدرامية التي فعلت فعلها في أذهان الناس، وكانت هناك شكاوى كثيرة حول نكوصه عن مراعاة اللياقة. فمشاهد من حياة المسيح تتخذ مواضعها في أجواء عادية مع أنها لم تكن تخلو من التأثير الطاغي لممارسات المسيح على الأناس العاديين. وبقوة متفجرة تقريباً تتمثل اللحظة الإلهامية في (إيموس). وفي (المسيح يستدعي القديس ماثيو) هناك ظل ينساب إلى أسفل الجدار يقود عين الناظر من يد المسيح إلى اليد التي يعرِّف فيها القديس ماثيو نفسه بارتياب. هنا، الضوء هو بطل القصة. وفي (محادثة القديس پول) المرسومة حوالي العام 1601، جرى تحديد اللون بمناطق قليلة،

وجُعل القديس المطروح تحت حصانه يشكل قوساً من الأيدي المُشرّعة قبالة المعجزة التي أودت ببصره. كان كاراڤاجيو عنيفاً مشاكساً، وقد عانى ما عانى بسبب النقد الذي انصبّ على عمله، والاستنكار الذي غالباً ما لقيه من رجال الدين، ومات بصورة تبعث على السخرية، في فورة غضب شديد ظناً منه أن القارب قد أبحر بأمتعته من دونه، بينما كانت في الواقع ما تزال مودعة بأمان في دار الجمارك القريبة.

في إيطاليا، كان أتباعه قلة وأقل شأناً، فأورازيو جنتليشي (1563-1639) لا يكاد يقوى على إنتاج أكثر من تنويعات مقتدرة، زاهية الألوان، على غرار كاراڤاجيو. إن الصور المكينة، حتى الوحوشية منها، لجوسيب ريبيرا (1591-1652)، الإسباني الذي عمل في ناپولي، قد تكون أكثر الموروثات التي لها صلة بفن كاراڤاجيو، لكن لريبيرا نوعاً من الفعالية المهملة والمغايرة لـ «تفاصيل» الحقيقة مما يجعله فظاً في طريقة استعماله الصبغ، وبالتالي في الإحساس، بعد كاراڤاجيو.

يبدو أن ريبيرا كان يكِنّ تقديراً لكاراڤاجيو لكونه -في الأساس- رساماً دراماياً للظلمة، لكن تلك الظلمة كانت مناورة للضوء، وواقعية، بحيث إن الرسامين الشماليين تأثروا بها ونقلوا ولعَهم هذا إلى رمبرانت. في أوتريخت، المدينة الكاثوليكية الرئيسية في هولندا، استقرت مجموعة من الرسامين بعد أن كانوا قد زاروا روما في أوائل القرن السابع عشر. وقد يكون هندريك تيربروجين (1588-1629) أكثرهم تميزاً ومن أوائل من عاد من هؤلاء. إن صورة (جاكوب) ترينا كيف نما تلوينه بانفرادية مستقلة حتى عن كاراڤاجيو.. مع أن الحياة الساكنة للكروم تدين بالفضل إلى الرسم الإيطالي. هناك نوع من التأثير الصيني «الپورسلين» في الرسم الذي استبق ڤيرمير على الرغم من موضوعه المختلف جداً.

وصل تأثير كاراڤاجيو إلى سائر أنحاء أوروبا الشمالية، وبقي أبناء القرن مولعين جداً برسوم الحياة اليومية، وبالطبيعية. إن آدم ألشيمر (1578-1610) الألماني الذي عمل في روما كان أكثر تمسكاً وتشبعاً بالمشهد الطبيعي من الشخوص الدينية والكلاسيكية التي رسمها في أجوائه. ويبدو هذا جلياً حتى في صورته المبكرة (القديس يوحنا واعظاً). وفي عمل الفلامنكي پول برل (1554-1626)، وهو شمالي آخر عمل

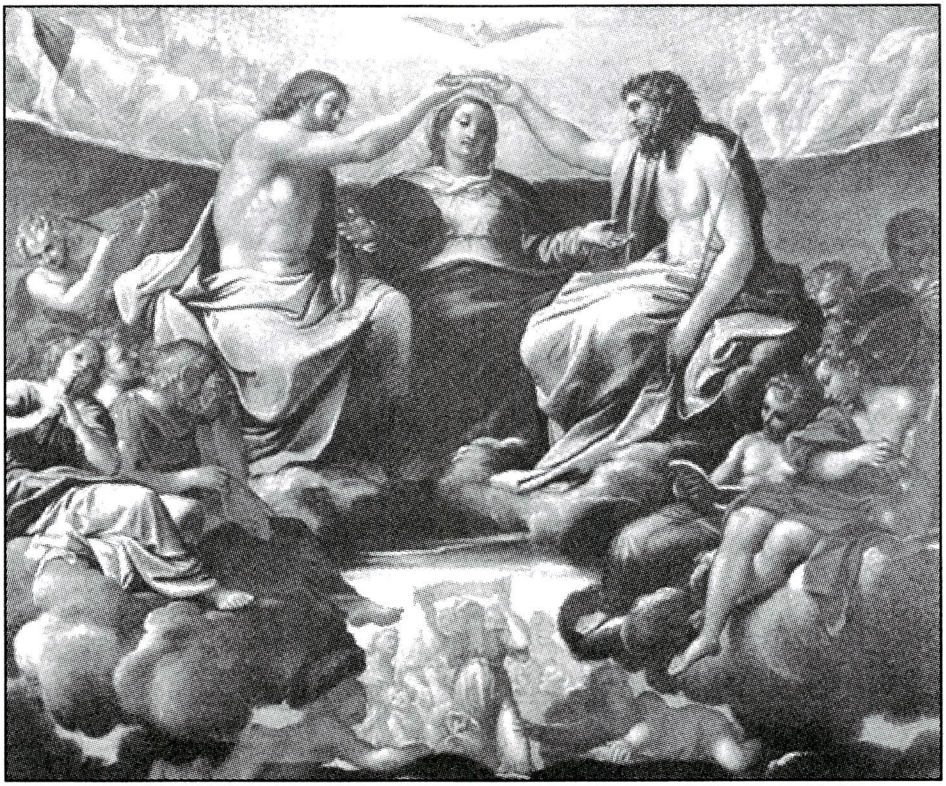
في روما، نجد أن اهتمامه بالمشهد الطبيعي قاده إلى الطوبوغرافيا (السمات الجغرافية). وقد أدخلت آراؤه عن روما نمطاً جديداً من الصور حظيت بشعبية واسعة وبلغت ذروتها في القرن اللاحق مع كاناليتو.

أحسّ الرسامون الفرنسيون فوراً بتأثير كاراڤاجيو حالما وطأت أقدامهم روما في أوائل القرن السادس عشر. فقد رسم لي ڤالنتين (1591–1632) صورة (قارئة الكف) التي يمكن اعتبارها إيطالية الطابع. كما أن صورة (استشهاد القديس ماثيو) التي رسمها كلود ڤينون (1593–1670) تحمل التأثير ذاته؛ فقد تركز الانتباه على الجلاد الشرس، على نعَلي قدمي القديس المستديرين إلى الأعلى بواقعية بالغة. وعلى الرغم من أن جورج لاتور (1593–1652) لم يكن قد غادر موطنه «لورين» فإن تأثير كاراڤاجيو قد مسّه هو الآخر... ربما عِبر أوتريخت. إنه يتحاشى الدراما والمغالاة، وبدلاً من ذلك هناك تركيز شديد على الأشكال المؤسلبة البسيطة، كما في صورة (القديس جيروم). وحتى حين تكون مصحوبة بدراما ضوئية، كما في صورة (القديس سيباستيان) يبقى المزاج تأملياً وسكونياً. هذا النَفس الفريد، المصحوب بتفصيل حاذق، نلمسه ثانية في عمل الأخوين: ماتيو، ولويس الذي ربما يكون قد زار روما. إن النماذج القروية ذاتها المتمثلة في الصورة الإيطالية (ڤينوس في دكان حدادة إله النار) والتي نفذّها بقياس واسع لي نين تتمثل في بيئتها المتواضعة الخاصة في رسم لويس (وجبة قروية) حيث عالج الفقر بإجلال مؤثر، لا كشيء تصويري بل باعتباره جزءاً من حالة إنسانية.

اتخذت أسرة كاراشي في پولونا طريقة أكثر تقليدية من كاراڤاجيو لتحقيق الأصالة. إن أعظمهم أنيبيل كاراشي ANNIBALE CARRACCI (1560–1609) ورث وتفّهم تراث عصر النهضة الرفيع الذي مَثّله رافائيل وكوريجيو والڤينيسيون. لقد درّبه ابن عمه لودڤيكو (1555–1619) لكنه تأثر به في الوقت ذاته. وفي أحسن أعماله، كان لدى لودڤيكو القدرة والاستجابة الڤينيسية للون التي تمثلت أحسن ما تمثلت في صورته (زواج العذراء). وفي صالة عرض بلاط ڤارنيس في روما نجح آنيبيل في بناء مخطط زخرفي يستند على مفاهيم عصر النهضة. فعالم الاستعارة المرح، والقصة الكلاسيكية، الذي تخيله هناك على مقياس شاسع نلمسه مصغراً في الرقاقة التي رسم بها القيثارة. وبعيداً عن كونه

كلاسيكياً، أو «مثالياً» بخلاف كاراڤاجيو، فإنه أوجد مشاهد مثل (منظر صيد السمك) حيث الخلفية هي الطبيعة الملحوظة بطراوة، لكنها هنا منظمة، وبذا استبق پوسان. وهذه الصورة تعود إلى الفترة التي سبقت استدعاءه إلى روما في العام 1595 من قِبَل الكاردينال ڤارنيس، لكن مشاهده الرومانية تكشف عن الجمع ذاته بين الملاحظة والنباهة الفكرية.

إن لصورة (تتويج العذراء) شيئاً من الجمع نفسه، وهي مخططة بعناية متسامية في تأثير المجموعة الرئيسة، مع سحرٍ خاصٍ مستمد من كوريجيو أضفاه على الملائكة العازفين الذين يشكلون المشهد. لقد أخضعت روما النبض الإيطالي الشمالي إلى كلاسيكيتها. إن صور آنيبيل الدينية يمكن أن تتعارض مع صور كاراڤاجيو الدينية. ليس هناك «حقائقية» في الإحساس بالملابس المعاصرة، أو الإحساس بالمواد، وليس هناك دراما ضوئية في



آنيبيل كاراشي: تتويج العذراء

صورة (كوڤاديس) التي تتضارب في الأرجح مع نماذج رافائيل. إنها لحظة لحالة جليلة، يمكن للمنديل فيها أن يحطم التأثير المقصود بقدر ما يفعله في التراجيديا الكلاسيكية الفرنسية. ولدى العودة إلى صورة كاراڤاجيو (محادثة القديس پول) تطالعنا طريقة مختلفة تماماً. إن صور آنيبيل مصقولة بعناية مفرطة أصلح ما تكون معلقة في حجرة خاصة، في حين إن صورة كاراڤاجيو أصلح ما تكون لمذبح في كنيسة صغيرة فقيرة الإضاءة. لكن الفنانَين كليهما يقتنصان لحظة الدراما المتأزمة. وفي لهفتهما لبسط تأثيرهما، وحماستهما لزجّ المشاهد فيهما، فإن الصورتين هما -باللغة الجديدة- «باروكيتان»(*) تنتسبان إلى روما القرن السابع عشر.


غويدو ريني: اغتصاب يوربا

في الوقت الذي بقي اتباع كاراڤاجيو الإيطاليون في منأى عن الإفادة من عبقريته تقريباً، فإن أتباع آنيبيل كاراشي استطاعوا، حتى قبل وفاته، أن يتطوروا كأساتذة فرادى. لكن نزعات آنيبيل الكلاسيكية أضحت أخف ظهوراً في عمل دومينيشيو (1581-1641) الذي تملك صورته (سيبيل) اتساع الشكل الكامل المقترن برافائيل، لكن

(*) الباروك: سبق شرحه في نهاية الفصل السابق.

دومينيشيو طوّر رغبة آنيبيل بالمشهد الطبيعي واستطاع أن يحقق مزيجاً للنظام والطبيعة، مثل صورة (طوبياس) الصغيرة، حتى إن رساماً «طبيعياً» مثل كونستابل أثنى بحرارة على مشاهد دومينيشيو الطبيعية. إن النزعات الرافائيلية قد تجسدت بأحلى صورها في أعمال غويدو ريني (1575–1642) الذي وُلد -مثل دومينيشيو- في «پولونا» والذي عمل على تجديد التحف القديمة (الأنتيك) مُجمِّلاً إياها بلون رائق باهت غالباً ما أفقدها نكهتها لكنه، في الوقت ذاته، منحها شعرية أصيلة، كما في عمله (اغتصاب يوريا).

انتشرت المثاليات الكلاسيكية لأتباع كاراشي فترة من الزمن في روما وپولونا. أما في الأجزاء الأخرى من إيطاليا، كناپولي، فقد فضلّوا عليها الحرية التي وهبها كاراڤاجيو للفن ووطدوا مصطلحاتهم الخاصة بدلاً من تبني اللغة الرفيعة الشائعة. وأبرز وثالٍ نابولي على ذلك صورة (العثور على موسى) بأناقتها الخاصة وتلوينها المستقل. إن راسمها في الأرجح دومينيكو كارجيولو (1612–1675)، وهو رسام أصيل رفيع ملكَ استجابة حاذقة للمشهد الطبيعي. باستطاعتنا إدراك المشهد الرومانسي جلياً في صور نابولي آخر هو سلڤاتور روسا (1615–1673) الرسام والشاعر. خلق روسا طرازاً جديداً من المشهد الطبيعي يتعاطف مع أغلب التأثيرات الصورية للطبيعة، والذي حظي بشعبية واسعة لحقبة طويلة من الزمن.

في ڤينيسيا (البندقية) تراجع الرسم إلى الحد الذي لم يعد ممارسوه المميّزون في المدينة من أبنائها أصلاً، على الرغم من التأثير الذي تركه الرسم الڤينيسي المبكر فيهم. فدومينيكو پيتي (1589–1623) الذي عاجلته المنية مبكراً كان قد تدرب في روما، وذلك الميل إلى الصور الدينية بمعالجتها للحياة اليومية ظهر مجدداً في أعماله، لكنه كان مُنفّذاً في الغالب بقياس صغير جداً. ومن بين حكايات رمزية معينة، خلق پيتي في أواخر سني حياته القصيرة مشاهد للحياة المعاصرة تقريباً، مقتنصة بتفصيل دقيق وملونة ببراعة فائقة. أما الألماني جوهان لِسْن (1597–1629) فقد استقر في البندقية بعد أن سبق له العمل في الأراضي المنخفضة (هولندا وبلجيكا). إن صورته (الابن المسرف) مثال آخر لحكاية رمزية جرى تحويلها إلى حدثٍ يومي، بحسٍّ جريء مندفع للون والحركة استبق بها نهضة الرسم ثانية في البندقية في القرن اللاحق.



گارجيولو: العثور على موسى

في «سنتو»، قرب پولونا، وُلد گورشينو GUERCINO (1591-1666) الذي تتلمذ مباشرة على يد لودڤيكو كاراشي لكنه تأثر أيضاً بكاراڤاجيو. إنه ثاني رسام عظيم مُغاير (لا مثيل له) في إيطاليا القرن السابع عشر، وقد زار روما لكنه لم يلقَ نجاحاً يُذكر فيها. إن صورته المبكرة (ريبة القديس توماس) تجمع بين الأمانة الكاراڤاجيوية وغنى اللون الڤينيسي وتكشف عن استجابته -في تلك الفترة- للوسيط في الصبغة الزيتية. ما من رسّام في إيطاليا القرن السابع عشر دأب على مواصلة هذا النهج لعصر النهضة الرفيع الڤينيسي بهذه الفورية. ومن المؤسف أنه شرع تدريجياً يستبدل سطح الصورة ذات الصبغة، المعالجة بإثراء، بآخر أكثر نعومة، على غرار ديني. وتحت التأثير ذاته أضحت تكويناته النشطة كلاسيكية ساكنة. لقد اكتسب مهارة ومهابة لكنه -بالمقابل- أضاع الجمال الرومانسي الذي أضفى الفخامة على رسومه لمذابح الكنيسة والرّقة على مجموعاته

(العذراء والطفل). هناك ضوء متواصل بإفراط يملأ رسومه المتأخرة بدلاً من تلك العَتمة الشاعرية التي غلفت صورته (سوزانا تستحم) على سبيل المثال.

على الرغم من أن الذوق الروماني لم يستجب بحماس لگورشينو إلا أنه مع ذلك حظي برعاية الپاپا الپولونيزي غريغوري الخامس عشر. وبوفاة غريغوري في العام 1623 اعتلى العرش أوربان الثامن، الأوتقراطي المولع بالفن، الشاب نسبياً قياساً بمن تبوأ منصب الپاپوية (كان عمره اثنتان وخمسون سنة). وخلال حكمه الذي دام إحدى وعشرين سنة تحولت روما إلى المدينة «الباروكية» التي نعرفها اليوم. وتمجيداً لأسرته المتنفذة، وهي أسرة باربيرتي، صنع پييترو دا كورتونا (1596-1669) سقفاً ضخماً من الرسوم الجصية (الفريسكو) لقصر الأسرة الحاكمة. بالإمكان تلمّس إضاءة جديدة للون وشغف بالتأثيرات الزخرفية في صوره التي رُسمت مرادفة -إلى حدٍّ ما- لمنحوتات بيرنيني. وبتأثيره أيضاً، لجأ النايولي لوقا جيوردانو (1632-1715) إلى تخفيف طبق ألوانه (الپاليت) وأنتج صوراً سقفية زخرفية في الأخص تُنبئ بالمزيد من تأثيرات «الروكوكو»(*). وفي العام 1682-1683 كان جيوردانو يعمل على صورٍ جصية للسقف الهائل في قصر ميديشي - ريكاردي في فلورنسا، وتعكس تخطيطاته لها عن لمسته البارعة وذهنه الوقاد ومعالجته الطرية المتدفقة للقصة الاستعارية.

ما من رسام استجاب بهذا الحماس المندفع لروما كمدينة ذات موروث كلاسيكي كما فعل نيقولا پوسان NICOLAS POUSSIN (1594-1665) الفرنسي الذي اتخذ روما مستقراً له منذ العام 1624 حتى نهاية حياته، باستثناء ثمانية عشر شهراً تعيسة قضاها في باريس. لم يكن پوسان أهلاً لحياة البلاط ولتنفيذ صورٍ بأسلوب استعاري - زخرفي كالذي طوّره سيمون ڤوييه (1590-1649) للويس الثالث عشر، وهو الأسلوب الذي مثلته خير تمثيل صورته (الغِنى).

كان ذهن پوسان متطبعاً بالتحف القديمة (الأنتيك) وكان أنصاره يشاطرونه هذا الاهتمام الجدي، لكنه كان قد زار البندقية وأُعجب بتيتيان كثيراً، وهناك شعرية ڤينيسية

(*) الروكوكو: تم شرحه في الفصل السابق.

تكاد تكون جامحة تفصح عنها صوره المبكرة التي تألقت في الأجواء الدخانية لصورته (وحي الشاعر). إن الانتصابات الثابتة للتكوين قد نُسجت عبر الظلال المنسابة التي تخفي الوجه الجانبي الكلاسيكي لـ «الميوزا»(*). إن «الميوزا» والإله هما هيئتان حلميتان قاتمتان، والشاعر مأخوذ بسحرهما على الرغم من أنه لا يحدق فيهما بل في المستقبِل المكلّل بالغار. يغرق جسد «الميوزا» في الظلمة بينما يلمع الضوء معدنياً على سطوح أوراق الشجر، وعلى قيثارة أبولو، وعلى أشرطة نعليه، ويلتف حول طيات ثوب «الميوزا». إن مزاج الصورة يشبه ذاك الذي نقرأه في شعر «ملتون» المبكر. ومثله مثل «ملتون»(**)، قُدِّر لبوسان أن يمضي قُدماً إلى حالة أشد صرامة مع استحواذات أخلاقية أعمق. إن صورة (النواح) دراما مأساوية محكمة، قاسية في إضاءتها، وقاسية في الحزن اليائس للنادبين. كان العالم الكلاسيكي بالنسبة لبوسان يوازي في شرعيته العالم المسيحي، وموطنه الأصلي هو في روما حيث يلتقي العالمان. إنهما -بالنسبة له- متراكبان على مستوىً معنوي حيث الأخلاقيات أولى أهمية من الدين. إن الروحية الكلاسيكية لصورته المبكرة جداً (مملكة فلورا) ما تزال بهيجة؛ فالإلهة الملفعة بالأخضر ترقص باحتشام وسط الأشخاص الذين مُسخوا زهوراً. إن الموضوع لم يكن قط ذريعة لبوسان: إن عليه أن يُعيد خَلْقه وفيه من الجدية بقدر ما فيه من الخيال. لكن التعلم لا يلغي المسرة إن تكن ملائمة. إن صورة (الباخوسي) - نسبةً إلى إله الخمر باخوس- تجمع بين تجربة في مشكلات النسيج الشكلاني لعدد من الأشخاص وحفلة سُكرٍ ارتجالية. إنه نسيج كلاسيكي نُصب وسط مشهد تيتيانيكي (نسبةً إلى تيتيان). فهناك وراء شكلانية بوسان عاطفة متوهجة أبداً. وعلى غرار اهتمام «باخ»(***) بمشكلات الشكل والتصميم فإن لبوسان أيضاً اهتماماً بذلك الاحتياطي العاطفي الذي يشكل أساس البناء المنطقي النهائي.

إن صوره اللاحقة تنظّم بناءً متكاملاً للمشهد الطبيعي وللشخوص في داخله. ويندر أن نجد هذا مُنفذاً بقياس واسع مثلما نجده في صورة (جنازة فوشيون) حيث يحمل

(*) الميوزا: تم شرحها في الفصل السابق.

(**) جون ملتون (1608-1674) شاعر إنكليزي كتب ملحمة «الفردوس المفقود».

(***) يوهان سيباستيان باخ (1685-1750) موسيقار ألماني.

عبدان جثمان القائد الأثيني عبر ريفٍ بالغ الإتقان تتراءى فيه أثينا عن بُعد. إن المدينة منتصبة بشكل تكعيبي تقريباً على منحدرات خفيفة وسط مجموعات أشجار غُرست بعناية. إن العين تعود منها لترافق العربة التي يجرها الثور والراعي مع قطيعه إلى حيث الشخصين الحزينين اللذين يحملان المحفّة في الواجهة، دون أن يلحظهما أحد، وقد أضحيا بعيدَين عن المدينة. إن عزلة فوشيون في موته متكاملة بغض النظر عن العبدين المخلصين. إن قصة فوشيول، الكهل «الرواقي»(*) الذي حكمت عليه الديمقراطية الأثينية بالموت، قد استهوت پوسان طبعاً لأنه هو نفسه كان رواقياً وأرستقراطياً. إن صورة (أورفيوس ويوريدس) لا تغرس في الذهن درساً أخلاقياً مقارناً، لكن النغمة قد تعمقت من وقار إلى مأساة. فالمشهد يضم مدىً واسعاً من بحيرة ترتفع عبرها مخروطات ومكعبات لمدينة مثالية، وتبرز قلعة القديس أنجيلو المُرسّمة. السماء تنذر بالرعد فعلاً، وتنتصب الأشجار مثقلة، ويبدو شعاع الشمس على وشك الرحيل عن المجموعة الجذلة لأورفيوس ورفاقه وهم في غفلة عن الأفعى التي تقترب من يوريدس. إن الطبيعة تنبئ بكارثة... وحده صياد السمك التفت، بعد فوات الأوان، ليحول دون موت يوريدس.

في الوقت الذي توصل پوسان تدريجياً إلى المشهد الطبيعي، فإن كلود لورين CLAUDE LORAIN (1600-1682) تناول الموضوع برمته منذ البداية. إنه رسام فرنسي آخر أمضى معظم حياته في روما واستقر فيها قبل أن يبلغ الثلاثين من العمر. إن توظيفه للطبيعة أقل صرامة من توظيف پوسان. في البدء، تكاد تبدو الطبيعة غير مرتبة في صورة (حفلة قروية) التي رسمها لأوربان الثامن (الپاپا). ما من شيء متطرف ومزاج الصورة يكاد أن يكون تأملياً دائماً وجديراً بأن يستثير الشاعر «كيتس»(**). يأفل النهار برقة على الماء في صورة (المرفأ) وتماثل الأبنية الفنطازية في اليسار تشكيلات غمامية رائعة، غير متطفلة، وتبدو جزءاً من مزاجية الغروب.

(*) الرواقية: مذهب فلسفي أنشأه زينون قبل الميلاد ينادي بالتحرر من الانفعال والخضوع لحكم الضرورة القاهرة.

(**) جون كيتس (1795-1821) يعتبر أحد زعماء المدرسة الرومانسية.

بالنسبة لكلود، فإن روما القديمة وكلاسيكياتها لم تعالج معالجة نفاذة بالقدر المطلوب كما في محاولة پوسان العقلانية - العاطفية، بل جرت معالجتها بصورة حلمية. ومثله مثل «غيبون»(*) من بعده، كان واعياً بالتواصل المفعم بالحنين مع روما الماضي. في صورة (سيفالوس وپروكريس) يجتمع شمل العاشقَين من جديد بمباركة الآلهة، لكن الثيران التي تجتاز النهر تتجاهلهما، وقد يكون العشاق من وحي خيال الراعي ليس إلا، وهو يتكئ على جذع شجرة مكسور في يسار الصورة. إنه ليس ريفاً كسائر الأرياف وحسب لكنه ريف روماني، والثلاثي الكلاسيكي يذكرنا بحضور العصر القديم (الأنتيكي). في بعض صور كلود اللاحقة تتصاعد حدة مكبوتة من التلاحم الحاصل بين الموضوع والوضع (Setting) كما في صورة (أكيس وغالاتي) حيث الامتداد العريض للبحر القادم يعزل فعلاً العاشقَين المتعانقَين ويكاد يتجاوز الإطار، ويخيم الليل على التلال العالية المكتظة بالأشجار حيث يستلقي العملاق پوليفيموس. أحياناً يكون الوضع مخادعاً، وصورة (الهروب من مصر) هي مشهد طبيعي هادئ مع راعٍ يعزف بمزماره. وفي مكان قصي فقط يمكن مشاهدة الأشكال الدقيقة لأفراد «العائلة المقدسة».

استطاع الرسامون الفرنسيون الذين لم يذهبوا إلى إيطاليا أن ينجزوا كلاسيكية مجردة رائعة في باريس. فقد رسم فيليب دي شامپان (1602-1674) بتأثير من «الجانسينيين»(**) في «پورت» صوراً شخوصية موقرة ورصينة. إن للمرأتين في الصورة الوقار المنحوت الذي نجده ثانية في صورة زورباران اللاحقة (موت القديس بانا ڤينتور). وفي صور شامپان الأخرى هناك رضوخ مطلق للمشيئة الإلهية شئنا أم أبينا.

بالنسبة لتقاليد البلاط، يُعد شارل ليبرون (1619-1690) دكتاتور الفنون بلا منازع في ظل لويس الرابع عشر. إن صوره الشخوصية ترينا الجو الطنان والرسمي لڤرساي. كان المستشار سيغويير الذي يكنّ العداء للجانسينيين، أنموذجاً للشخصية

(*) أدورد غيبون (1737-1794) مؤرخ إنكليزي مؤلف «تدهور الإمبراطورية الرومانية وسقوطها».

(**) الجانسينية Jenenism: مذهب لاهوتي ينادي بفقدان حرية الإرادة وأن الخلاص إثر موت المسيح مقصور على القلة.

البلاطية هو الآخر، وخصماً لدوداً لكل ما يمثله شامپان. وبالنسبة لليبرون، فقد خلَفه منافسه پيير منارد (1612-1695) الذي تملك صوره البلاطية نكهة القرن الثامن عشر وسحراً خاصاً مباشراً بعد التفاهات الطنانة لليبرون.

إن الإغراء الذي حظيت به إيطاليا خلال عصر النهضة كان -كما في فرنسا- ذا تأثيرٍ واسع في شمالي أوروبا (الفلاندرز)، ولم يجد أعظم رسّام فلمنكي، هو پيتر پول روبنز PETER PAUL ROBENS (1577-1640) مناصاً إلا أن يغادر بلدته «أنتويرب» مبكراً قاصداً إيطاليا. وصل روما في العام 1601، ولم يقتصر تأثره بالماضي الكلاسيكي وبرافائيل فحسب بل تأثر بصور كاراشي وكاراڤاجيو بصورة خاصة. كان قد زار البندقية وأُعجب بتيتيان، وفي أول زيارة له لإسبانيا في العام 1603 تسنى له أن يطّلع على المجموعة الملكية لتيتيان.

حين عاد روبنز إلى أنتويرب في العام 1608 كان قد استوعب هذه التأثيرات المتنوعة. وعلى الرغم من أنه تجول في أوروبا كثيراً، بصفة رسام وبصف دبلوماسي في معظم الأحيان، فإنه لم يزر إيطاليا ثانية. وفي الوقت الذي وجد پوسان غموضاً في الاستقطاب العالمي الذي تبوأته روما بحيث بدت له أشبه بـ «كوميديا في أتم راحتها» على حد قوله، فإن روبنز في بلدته الصغيرة التابعة لإسبانيا قُدِّر له أن يصبح شخصية عظيمة في أحداث القرن السابع عشر «الكوميدية»، وتكشف (صورة شخصية) مع زوجته الأولى إيزابيلا برانت التي رسمها أثناء فترة خطوبتهما في العام 1609 عن مدى إحساسه بالألفة هناك. إنهما يجلسان في تعريشة للعشاق تحت ظل شجرة وارفة، دون تكلف، لكنهما يرتديان أحسن ثيابهما وقد تماسكا بالأيدي بحنانٍ رزين، كما في الحركة التي رسمها جان ڤان إيك في صورة (آرنولفيني). لم تُرسم صور زواج في إيطاليا، وربما لم تكن هناك صور من هذا القبيل حيث يصاحب مثل هذا التفصيل الدقيق، المُنفّذ بقياس واسع، مفاهيم عريضة للشكل. إن حيوية الوجهين وأصالة التصميم يفصحان عن حيوية روبنز وأصالته. لقد أمضى بقية حياته في إنتاج فني سخي وصارت معالجته أوسع وأشدّ عنفواناً وكأنه يسرع الخطى لمواكبة الأفكار التي تنطلق منه. إنه يستمتع بالأجساد المتقاذفة، كما في صورة (معركة الأمازون)، وبمناظر القصة الرمزية حيث القوى السماوية تزج نفسها

بحيوية مع الكائنات البشرية. ومن الوجود المغمور لـ «ماريا دي ميديشي» صنع احتفالية رائعة لحكاية خيالية درامية مفعمة بالحركة والنشاط.

إن تاريخها يتناول حياة مطاوعة حوّلها روبنز، استعارياً، إلى رؤى خلابة تجلت في صورة (وصول الملكة إلى مرسيليا) مثلاً. فحين جلست الملكة لرسمها أضفى عليها روبنز حيوية شقراء مهيبة جعلتها مدهشة عالقة في الذهن، ويُعد انسياب طوق العنق وحده انتصاراً للصبغة. مع ذلك، فكل شيء قد صُنع دون تزلف، وهو في جزء منه يعود إلى الصدق الذي اتسمت به فجعل الصرة أخاذة بهذا الشكل. لقد استجاب روبنز للحقيقة الملموسة فاقتنصها ربما بطلاقة أكثر من أيٍّ رسامٍ آخر. والواقع، أن العالم كله بدا أشبه بوجبة عامرة أُعدت لروبنز... هو وحده كان باستطاعته هضمها كاملة. لقد صوّر أطفاله وصوّر زوجته الثانية (هيلينا فورمينت) بإخلاص وحنان متناظرين. إن هيلينا تستحوذ على صوره الأخيرة بشعرها الأشقر وبَشَرتها اللؤلؤية وهي تنتصب فتاة يداعبها رداؤها الفرو. وبعد وفاة روبنز قيل إنها أرادت أن تحطم هذا الشاهد التذكاري على هيامه... وعبقريته!

إن عمل روبنز يماثل دورة الحياة ذاتها في نشاطها المتجدد أبداً، لكن الرجل شاخ قبل أوانه. ما من وهن محسوس في طاقته المتفجرة يلحظه المرء في صورته (قبعة القش) حيث ترنو امرأة ما، تعلوها قبعة نابضة بالحياة، وتطرزها الريشات الملتفة حول حاشيتها. لقد عالج الصبغة بسطوة مطلقة، بلمسات فراشاة عجول على السطح جاعلاً الصورة تخفق شدّةً مع ملمس سطحي أخاذ. وفي أواخر حياته، اقتنى روبنز قصراً ريفياً خارج أنتويرب، ما يزال قائماً إلى اليوم، حيث كان يمضي فصول الصيف الأخيرة وهو يرسم ويرسم ويرسم. وبعد ذلك الكم الهائل من رسومه الاستعارية وأساطيره، واقتناصاته وصوره الشخوصية، عكف على رسم المناظر الطبيعية في موطنه. كان الخريف قد لامس الأشجار فعلاً، وثمة رياضي برفقة كلبه يقتفي بعض الحجلان، وأشجار كثة متشابكة، وجداول تسرح بالعين إلى سماء خلابة يرتسم عليها قرص الشمس قريباً من الأفق، وهو يرسل أشعته عبر سحابة مرقطة: إنه تأثير خارق في الرسم لم يتكرر بعده إلا على يد ترنر.

سبق لروبنز أن زار إنكلترا حيث منحه الملك شارل الأول لقب فارس. كان من أبرز تلامذته موهبةً أنطوني ڤان دايك ANTONY VAN DYCK (1599-1641) الذي



روبنز: قبعة القش

سبق له أيضاً أن استقرّ في إنكلترا حيث مُنح هو الآخر لقب فارس. وشأنه شأن روبنز، كان ڤان دايك رسام صور دينية لكنها أقل عنفواناً وأكثر إقحاماً. إلا أن استجابته لفن التصوير الشخوصي كانت أكثر حذقاً وأشد عصابية ومقدرة، على الرغم من إحجامها بعض الشيء عن إعطاء لمسة من الرهافة المؤثرة على نماذجه من النبلاء. وتمثل صورة (الكاردينال بنتيڤوجليو) إحدى منجزاته أثناء إقامته في إيطاليا قبل أن يشدّ الرحال إلى إنكلترا. إن للكاردينال وقاراً مؤثراً لكن هذا الوقار يبدو مخادعاً بسهولة. لقد أمسك ڤان دايك بخدعة الرهافة المشوبة بتجريد طفيف والتي تضفي على الطبقة العليا الإنكليزية (التي رسمها فيما بعد) كياسة كئيبة. وتمثل صورة (شارل الأول ملك إنكلترا) خلاصة كل مواهبه: الملك يتجول سيداً أنيقاً، ووراءه أتباعه، والحصان الذي ينبش الأرض بحوافره (متوتراً مثل سائر حيوانات ڤان دايك) يومئ بأن هنا أكثر مما هو مجرد سيد. إن الفنان قد أثبت أنه متوددٌ ماهر. إن ثياب الملك من الحرير الخفيف المجعّد بعناية فائقة يبدو فيها أن ڤان دايك يمتلك حساً متوتراً للأنسجة الحرير تشبه حساسية «فاغنر»(*). إن أفضل صوره لا علاقة لها بروبنز لكنها ثمرة موهبة سريعة العطب... متوعكة... متوتّرة جداً.

(*) ريتشارد ڤاكنر (1813-1883) مؤلف موسيقي ألماني، أدخل الدراما في الأوبرا.



ڤان دايك: شارل الأول ملك إنكلترا

في أنتويرب، تركت وفاة روبنز الفرصة لتلميذه، الأقل موهبة، جاكوب جوردينز (1595–1678) لأن يكمل بعض الصور المطلوبة من روبنز ومواصلة أسلوبه بصورة رديئة. لكن عمل كورنيل دي ڤوس، الذي عمل بصحبة روبنز بعض الوقت، يُعد أكثر جاذبية، إذ تمتلك صوره لا سيما تلك الخاصة بالأطفال سحراً انفرادياً هادئاً، هولندياً أكثر منه فلمنكياً(*).

توفي ڤان دايك في إنكلترا وهي في غمرة حرب أهلية. وقد هيمن مفهومه للصورة الشخصية على الرسم الإنكليزي لأكثر من مائة وخمسين سنة. إن الزيّ الذي مارسه ڤان دايك ظل قيد الاستعمال من قِبَل الجالسين للتصوير. وكرسام للبلاط، فقد أعقبه وليم دوبسون (1610–1646) الذي نلمس في صورته (إنديميون پورتر) بداهة أكثر من اللطافة، وتراكماً إيجابياً يدلل على اهتمامات پورتر ورغباته. وحيث إن السير پيتر ليلي (1618–1680) عاش أطول من ڤان دايك وحظي بنجاح أعظم منه، فقد رسم الأسماء الكبيرة في إنكلترا بعد عودة الملكية إليها. وبحكم كونه هولندياً وُلد في ألمانيا فقد مارس ليلي في بلاط شارل الثاني أسلوباً باروكياً(**) مهلهلاً في الصور الشخوصية. إن صورة (سيدات أسرة البحيرة) يظهرن شهيات –ولكن باحتشام– معجبات بأنفسهن وقد حُلّين بأردية من حرير مُقّورة عند الصدر والكتفين.

في بلاط يختلف كثيراً عن بلاط شارل الأول وشارل الثاني، عمل دييغو ڤيلاسكويذ DIEGO VELAZQUEZ (1599–1660) أول رسام إسباني عظيم. وُلد في إشبيلية وسرعان ما أصبح رسام بلاط فيليب الرابع، ملك إسبانيا، في مدريد. هناك التقاه روبنز في زيارته الثانية لها في العام 1628. هرب ڤيلاسكويذ مرتين إلى إيطاليا، لكن مهماته كموظف في البلاط سبّبت له المتاعب باطراد وقد تكون سبباً في الحد من طاقته كرسام. إن صوره المبكرة تمزج بين واقعية كاراڤاجيو ووقار الصور التذكارية للرسام لي نين، لكنها أكثر عمقاً. هناك كثافة معقولة تسِم كل رسومه: من صورته المبكرة (عجوز تطهو بيضاً) حتى آخر صوره البلاطية. ما من شيء يفصل بينه وما يراه... ما من شيء

(*) الفلمنكي: مواطن من شعب الفلاندر الجرماني.

(**) الباروك: سبق تعريفه في نهاية الفصل السابق.

يحرف رؤيته. إن من سماته الإحجام عن التعليق، أن يصبح عيناً تسجل ما هو معروض أمامها، وما هو معروض كان في الأغلب البلاط الإسباني المتجهم، المتزمت، التافه، حيث أطفال الأسرة الملكية العليلون يندسون بين المربيات والأقزام والكلاب. لقد ترك لنا ڤيلاسكويز سجلاً مروعاً عن رؤاه لحياة البلاط يعادل في رعبه مذكرات سان سيمون.

وبتأثير من تيتيان، صارت معالجة ڤيلاسكويذ لصبغة الزيت أكثر طواعية وانطباعية. وقبل زيارته الأولى لإيطاليا في العام 1629 كان ما يزال يرسم -بتأثير كاراڤاجيو القوي- صورته (السكارى) وهي حكاية لغزية طموحة مع باخوس: الفلاح وسط جمعٍ من الفلاحين الأسوياء في الأرض. وحين عاد إلى إسبانيا صار بإمكانه أن يرسم صوراً شخوصية تمتلك حرية مذهلة، مثل (بالتازار كارلوس) بجنفاصة بلغ ارتفاعها سبعة أقدام تقريباً، وقد تكون أول صورة فروسية فخمة لطفل. هناك سلاسة جديدة في التخطيطات السريعة للجبل الذي يبدو في الخلفية وتمس البدلة المطرزة بنقاط متوهجة من الضياء. إن في الوشاح الفضي - القرنفلي اعترافاً بفضل تيتيان، لكن الوضع المندفع للحصان والراكب هو مفهوم باروكي جديد... بإيحاءٍ من روبنز على الأكثر. في خضم هذه اللوحة الرائعة، هناك الوجه الشاحب المستكين، غير المكتمل شكلاً، لوريثٍ في الخامسة من عمره للعرش الإسباني، حُكم عليه بالموت قبل أن يجلس على العرش بفترة طويلة. إن ڤيلاسكويذ يسجل -دون تعليق- كبرياءه المستسلمة لكنها لا تبارحه أبداً. وحين رسم (فرانسيسكو ليزكانو)، وقد جعل القزم عالقاً ببالتازار كارلوس للتسلية، فإنه حقق تأثيراً طاغياً بفضل الإخلاص المباشر البسيط للوصف الصوري. وليزكانو، مثل بالتازار كارلوس، كان يملك اللذاعة التي تؤهله لأن يكون نشِطاً وواعياً، في الوقت الذي بدا فيليب الرابع في كل صور ڤيلاسكويذ متغطرساً بقدر ما بدا بليداً.

في التكوين الشاسع لصورة (استسلام بريدا) أظهر ڤيلاسكويذ مقدرة تجاوزت كثيراً تلك التي في لوحته (السكارى) في تنظيم مشهد جماعي. لقد احتوت إحساساً مربكاً دلّل على صدق المخيلة وجعلها مغايرة جداً عن كونها صورة معركة عادية. إنها إشادة بانتصار إسباني في الأراضي المنخفضة، ومع ذلك فإن «جوستين» حاكم ناسو المندحر الذي يسلم مفاتيح المدينة يلتقي بالغزاة الإسبان كمُضيِّف ومُضَيَّف. هناك حيوية باروكية

ضئيلة، لكن هناك إحساساً أولى بالحقائق الصرف المتعلقة بالجيشين: ففي اليسار، يقف مواطنو الأراضي المنخفضة بجاكيتاتهم الطويلة ورماحهم الخرقاء القليلة في حين ترتفع، في اليمين، أسنّة شامخة متوعدة من الرماح الإسبانية فوق جمعٍ من النبلاء بأسلحتهم الكاملة. لقد ترجم الرسام النصر العسكري إلى مصطلحات سيكولوجية. إن (استسلام بريدا) شهادة حقة برهنت على أن ڤيلاسكويذ كان على درجة فائقة من الوعي حتى وإن اضطر إلى كبته في الفن التصويري.

بعد الحلقة المحدودة من الجالسين للتصوير، وآداب السلوك الرتيبة في بلاط مدريد، استبشر ڤيلاسكويذ برحلته الثانية إلى إيطاليا بأمل اقتناء صور وروائع فنية لفيليب الرابع. في روما، في العام 1650، جلس الپاپا إنوسنت العاشر لتصويره حيث بلغت



ڤيلاسكويذ: استسلام بريدا



ڤيلاسكويذ: لاس ميناناس

حرية ڤيلاسكويذ المعتدة في معالجة الدهان أعلى درجات السخاء. إن اللون العالي للپاپا يصطدم مع الشال الأحمر الذي يضعه على كتفيه، والذي يُعد بحد ذاته تحفة من النسيج الحرير يتناقض مع الكتاب الأبيض في يده ومع ياقة ردائه الأبيض. ومع كل الروعة التقنية التي تمثلها اللوحة -ولا ريب أن ڤيلاسكويذ شاء أن يبرهن لروما على مدى براعته- فإن

الوصف الصوري اللاذع للجالس امتلك نفاذاً لا يملكه إلا تيتيان. إن فيها مسحة مريحة بعد الطابع الرسمي المتأزم الذي شهده ڤيلاسكويذ في حياة البلاط الإسباني والذي رسمه في أعقاب عودته، في آخر تكوين معقد غير مألوف، في صورة (لاس ميناس).

في هذه اللوحة ربما يكون التأثير الخادع للمرآة في نهاية غرفة الاستراحة، الذي يعكس مرأى المشاهدين الواقفين حيث يقف الناظر الحقيقي للصورة، مُستلَهماً من رسم ڤان دايك في حينه لـ «مجموعة آرنولڤيني»، ثم في المجموعة الملكية الإسبانية. لكن الغرفة هنا محتشدة بالخادمات اللواتي يحطن بالطفلة مارغريتا تيريزا، والرسام نفسه -كما يبدو- منهمك في رسم صورة مزدوجة تجمع الملك والملكة اللذين تتراءى انعكاساتها في المرآة. في خضم هذه اللعبة الشائكة من المرئيات والخدع تظل المجموعة برمتها متماسكة، ولا يبدو عليها أنها متموضعة قصداً لتصويرها لكنها مقتنصةً في لحظة فعل. فهناك خادمة تركع أمام الطفلة، وولد يداعب كلباً بقدمه، وفي النهاية القصيّة باب منفرج يتوسطه رجل مؤطر بالضوء خلفه. إن ممارسة الدهان هنا لم تكن ممارسة انطباعية وحسب، بل إن الصورة يمكن أن تبدو للوهلة الأولى «انطباعاً» لحياة البلاط. ما من شيء يدلنا على كيفية نشأتها أصلاً. إنها حقاً فريدة في عمل ڤيلاسكويذ وربما كان القصد من رسمها أن تبقى - كما هو شأن الكنوز الملكية في مصر القديمة- بمنأى عن أنظار العامة من الناس.

بعيداً جداً عن حياة البلاط وأربابه، عاش فرانشيسكو دي زورباران ZURBARAN (1598-1664) الذي كان على معرفة بحياة ڤيلاسكويذ. أمضى زورباران مسيرته الفنية في إشبيلية، وصوره الدينية في الأساس، بأحداثها الغامضة غالباً، تدور حول قديسين أقل شهرة. ومثله مثل ڤيلاسكويذ، فإنه يعرض الأشياء على حقيقتها بهدوء. ففي سكينة تامة يتمدد القديس بوناڤينتور على محفته. إن بالإمكان تبين ملامح رأسه الصغير بوضوح تام. لقد سبرَ غور الشكل بنزاهة وعرضه عرضاً جميلاً بفرشاة تماثل في عملها عمل ڤيلاسكويذ المبكر. إن قديسيه قانعون بقداستهم الخاصة. ففي عالم زورباران فإن الأحداث الاستثنائية والخارقة ليست إلا أحداثاً يومية. إن صورته (حياة ساكنة) تبدو أكثر من كونها مجرد حياة ساكنة، وكأن في استطاعة المرء وهو يتأملها أن ينفذ إلى سر الوجود.



زورباران: موت القديس بونا ڤينتور

إن الصور الدينية لبارتولومي إيستربان موريللو MURILLO (1617-1682) من إشبيلية أيضاً، ترينا ورعاً أكثر دفئاً وحلاوة. لم تكن موضوعاته مريرة بل كانت أنثوية رهيفة ممتعة حيث الألبسة الناعمة، والسحب الأكثر نعومة، تلفّ الأشكال بغمامة

غامضة. عند موريللو نحسّ أن مقدرته الحقة غالباً ما يتم حجبها عنا ببخار لوني باهت يقلل من تأثير الصورة.

إن أفضل صوره الزخرفية للمذابح الكنسية، مثل (الثالوثان المقدسان)، هي في الواقع «روكوكو»(*) أكثر منها «باروكية»، وهي تبشر بالصور الدينية للقرن اللاحق (الثامن عشر). ومما يؤثر عن القرن السابع عشر أنه أولى إحساساً خاصاً بالأطفال المساكين، كما في صورة موريللو (صبيان مع فاكهة)، يختلف جداً عن التوجه الرفيع الذي سلكه ڤيلاسكويذ، والذي وُصف دائماً بأنه «إسباني في الصميم». إن موريللو يتناول مظهراً من مظاهر الشخصية الإسبانية لا يتلاءم والتعميمات السائدة، ومن الواضح أنه أقل مدعاة للإطراء.

أحب القرن السابع عشر رسم الحدث اليومي، حتى حين كان يجري تجميل تلك الحياة -كما الحال مع موريللو- وانتزاع مرارة الواقع منها. في هولندا، في ذلك الوقت، نهضت أعظم مدرسة لرسم الحياة اليومية، وتعاظم شأن هذا النوع من الرسم في وقت كانت هولندا نفسها تتنامى كبلدٍ مستقل عن الأقاليم المتحدة التي استطاعت دحر إسبانيا أخيراً. إن صورة (البجعة الغاضبة) مثلاً لجان إسيلين (1682-1749) سرعان ما اتخذت شعاراً للاستقلال الهولندي. أحياناً، عانى الرسامون الهولنديون حياة أشد قسوة من تلك التي عاشها نظراؤهم في الأقطار الأخرى، إذ لم يكن في هولندا ذلك التقليد الخاص باحتضان البلاط أو الكنيسة رسامين معينين، أو في الأقل رعاية البعض منهم من قِبَل الملوك والأمراء كما هي الحال في البلدان الأخرى. كان الفنان بنظر الجمهور ليس أكثر من تاجر يدّخر بضاعته أملاً في إقبال الناس على شرائها. ولقد كان الهولنديون بشكل عام يفضلون اقتناء الصور التي تصورهم وتصور أرضهم وأسرهم.

إن الإقبال على نماذج متنوعة من الصور نجم عنه ظهور رسامين كثيرين مختصين بأنساقٍ معينة، وهذا التخصص كان شيئاً جديداً في التاريخ. لكن رساماً واحداً تجاوز كل هذه التقسيمات الفرعية: إنه رمبرانت ڤان ريجن REMBRANT VANRIJN (1606-

(*) «الروكوكو»: تم شرحه في الفصل الأول.

1669). ومع أن رمبرانت لم يزر إيطاليا قط، بل ربما لم يغادر موطنه هولندا، إلا أنه كان على وعيٍ تام بالرسم الإيطالي، وكان -على غرار الفنانين العِظام لعصر النهضة الرفيع- تواقاً لأن يرفع شأن الرسم عالياً. في أيام الرخاء، امتلك رمبرانت صوراً إيطالية كما امتلك محفورات في أعقاب رافائيل وكتاباً يحوي رسوماً توضيحية لصورة (مانتينا). وفي باكورة حياته، حين كان ميسور الحال، سعيداً بزواجه، واستطاع أن يحقق بحلول العام 1640 الشهرة خارج هولندا، بدا وكأنه قد صار نِدّاً لروبنز ومنافساً له في الموهبة والنجاح. لكنه حين مات لم تنعِه أمستردام ولم تحزن، كما لم تحزن إيطاليا من قبل على موت رافائيل أو ميكلانجيلو. وكانت قائمة ممتلكاته لدى وفاته لا تتجاوز لحافاً أو اثنين، وسريراً أجرد، وبعض الملابس، وأدوات الرسم.

في شبابه، غادر رمبرانت مدينة ليدن الجامعية -حيث وُلد- وقصد المركز التجاري في أمستردام. هناك تتلمذ على يد بيتر لاستمان (1583-1633) الذي سبق أن عمل في إيطاليا والذي تطغى الدراما «الغروتيسكية»(*) على صوره الإيطالية المرسومة غالباً بقياس صغير، لكنها مع ذلك امتلكت لوناً سخياً في أغلب الأحيان. كان لمشاهد لاستمان الباروكية الصغيرة -وكأنها خلاصة الرسام كاراڤاجيو موضوعة في قدح شاي- تأثيرها في رمبرانت الذي حملت صوره الباروكية الدرامية (مثل «إعماء شمشون») تقديراً للفن الإيطالي. لكن رمبرانت حقق النجاح منذ أن بدأ يمارس رسم الصور الشخوصية واستطاع، في عهدٍ مبكر، أن يحقق اللاتقليدية الجامحة لشبابه متمثلة في عمله (صورة شخصية)، وهي تتناقض نوعاً ما مع الصور الشخوصية المألوفة اللاحقة حيث ترتسم على القسمات خدوش الزمن والأحداث حتى لكأن الوجه وجه ملاكم يتلقى الضربات المتلاحقة ويأبى أن يغادر الحلبة. غير أن رمبرانت استقطب اهتمام الجمهور بحق -كرسامٍ للصور الشخوصية- في العام 1632 حين رسم مجموعته (درس التشريح للدكتور تولب) التي لم تلقَ رضا الجلساء وحسب بل مثلت للرسام مشكلة استطاع أن يتجاوزها بتوزيع الضوء والظل؛ فجراحو أمستردام الملتئمون هم أقل جذباً للانتباه من الجثة المشرحة أمامهم.

(*) الغروتيسكي Grotesque: فن زخرفي يتسم بأشكال بشرية وحيوانية غريبة وخيالية متمازجة مع رسوم أوراق نباتية.



رمبرانت: درس التشريح للدكتور تولب

في الواقع، إن رمبرانت كان يعمل باستمرار في ما كان يستهويه حقا. كان يخطط ويرسم ويحفر دون انقطاع. كان حسّه الإنساني يزداد عمقاً كلما نأى عن فن التصوير الدارج، مبّسطاً الحدث الدرامي ليستنبط منه تأثيرات أشد عمقاً. ليس هناك لمحة باروكية في صورته (عشاء عند إيموس) على الرغم من أن عناصرها مشابهة لصورة كاراڤاجيو، وبالعنوان ذاته، لكن هناك ظاهرة تراجيدية للحاج الممثّل بالمسيح وكأنه -عند تكسير الخبز- استعاد إلى ذهنه المنهك روحية «العشاء الأخير» وعاطفته.

لدى التركيز على الضروريات تتقمص صور رمبرانت حميمية نفاذة: عاطفة نحو الجالس لا تلبث أن تتعاظم في صور القلّة من الناس ضمن أسرته الصغيرة، المتضائلة عدداً، والتي مات أكثر أفرادها قبله. إن صورة ابنه (تيتوس يقرأ) تمثل ثورة في البساطة:

ما من شيء أقل تكلّفاً أو اقتصاداً في التركيز على الضروريات؛ ينبثق الشكل من العتمة ويشتتُ الضوء الظلام لينير الوجه واليدين فقط. هناك بالتأكيد تعلق شكسبيري بالحياة في صور رمبرانت المتأخرة جداً، كما في (مجموعة الأسرة) المثيرة عاطفياً. إن أفراد الأسرة مرسومون بحنان جريء، صبغة الزيت تغيّر تواصلها كما يشاء رمبرانت، وبذا تخلق ملمساً ونغمة وهي تُفرك أو تُحكّ أو تُكتّل بكثافة لتبرز لنا قطعة من كُمّ أحمر - كهرماني أو لحمٍ متغضنٍ أو حاشية مطرزة أو جوهرة. إن المعالجة المتأنية لصورة (درس التشريح) التي رسمها قبل ذلك التاريخ بثلاثين عاماً قد أفسحت المجال أمام هذا الرسم الحر، ذي النغمة الدافئة، الذي تألقت بفضله مهمة الصورة الشخصية. في سنيه المتأخرة، يبدو رمبرانت حرّاً من كل قيد على الإطلاق. إن في الحركة الغريبة لصورة (عروس) شدّة وغموضاً يجعلانها لا تمتّ إلى الموضوع بصلة. وحتى حين يُفوّض رسمياً برسم صورة (المفوضون) في العام 1662 فإن رمبرانت يستجيب لرسم صورة جامعة ذات شدة



رمبرانت: المفوضون

طاغية، مركّزاً على المفوضين الخمسة، بملابسهم العادية وهم يحيطون بالطاولة المغطاة ببساط أحمر، نافخاً فيهم كل ما للسلطة من هيبة مطلقة. إنهم لا يملكون رموز القوة أو المنزلة الاجتماعية؛ فهم بورجوازيون منعّمون أسوياء غير واعين بالخلود الذي أسبغه عليهم وهم جالسون في غرفتهم المكسوة بالخشب.

إن إنسانية عمل رمبرانت وعاطفته لم يُقدّر لهما أن يتكررا. مع ذلك، فإن محترفه في سني الرخاء، في الثلاثينيات والأربعينيات من ذلك القرن، كان يغصّ بشبان اكتسبوا شيئاً من المهارة باتخاذه مثلاً، وتحمسوا لتجاربه مع تأثيرات الإضاءة، حتى إن الرسام فرانزهالز (1580–1666) الذي كان يكبره كثيراً ويعمل في هارلم، تأثّر به أيما تأثير. وقد خضع أسلوب هالز البارع الجريء، السطحي نوعاً ما، إلى التعديل في صوره اللاحقة وإلى إحساس أشد عمقاً بالشخصية، كما في صورة (المربيات). وهناك حِدّة في هذه المجموعات من المسؤولات عن الأعمال الخيرية، ليس مردّها كلها إلى حقيقة أن هالز نفسه كان قد أضحى مُعدماً يعتاش على أفعال البر. ويعد كاريل ڤابريتيوس (1622–1654) أعظم تلامذة رمبرانت لكن عدداً قليلاً من عمله ظل موجوداً. وفي (صورته الشخصية) يبدو الحائط المضاء أكثر أهمية من الوجه المغمور بالظل وهو، بنسيجه الطابوقي الخشن، يمتلك ملمساً رملياً استبق به شاردان، على العكس من طريقة رمبرانت المألوفة، حيث جعل الخلفية هي المضاءة وجعل الشكل -كما في «صورته الشخصية»- شبحياً معتماً.

أدى انفجار مستودع للبارود في ديلفت، بهولندا، في العام 1654 إلى مصرع ڤابريتيوس ولكن -كما قال أحد معاصريه- من ألسنة اللهب التي صرعته نهض جوهان ڤيرمير VERMEER (1632–1675) الذي كان بحوزته بعض صور ڤابريتيوس ومن الجائز أنه كان تلميذه. إن لتأثيرات ڤيرمير الضوئية القدر ذاته من الابتكار لكنها عادة ما تستخدم داخل غرفة: الموجودات الداخلية تكبت اللمعان وتعطي خاصية بلورية بدلاً من ضوء النهار المفضوح الذي لجأ إليه ڤابريتيوس. إن ڤيرمير فنان ذو ألمعية تامة ويمتلك حاسة نغمية خارقة، وصورته (منظر لديلفت) تجمع بين الحقيقة التصويرية (الفوتوغرافية) تقريباً والإصرار على تضمين كل شيء أو كل حدث. في بعض النواحي، تنضوي الصورة في سياق الصور الهولندية الطوبوغرافية لكن لها الخاصية ذاتها من التجرد

والحذر التي اتسمت بها صورة ڤيرمير (فتاة تقرأ) حيث يمرّ الحدث اليومي في سكون متزن: إن الغرفة والجالسة يلفهما ضوء بارد يحفظ كل شيء من الانحلال... كأنه داخل منشور. إن مثل هذه الصورة لا تُعَد حدثاً مألوفاً بل لحظة من التأمل الخالص، وصورته الواضحة (فنان في محترفه) أكثر استهواءً لنا بسبب نمط الأرضية بالأسود والأبيض وليس بفضل أي معلومات ظاهرة أخرى تتعلق بمحترف هذا الرسام أو ذاك في هولندا القرن السابع عشر. ومثلما تحقق الكراسي والستائر والمصباح النحاسي مهابة جديدة حين يداعبها الضوء، ضوء ڤيرمير، كذلك يفقد الإنسان حقيقته ويتخذ خاصية لا زمنية: فتاة تقرأ أبد الدهر، أو تكتفي بلمس مفاتيح آلة ما، فيهرع الرسام إلى وضع التخطيطات الأولية على قماشته.



ڤيرمير: منظر لديلفت



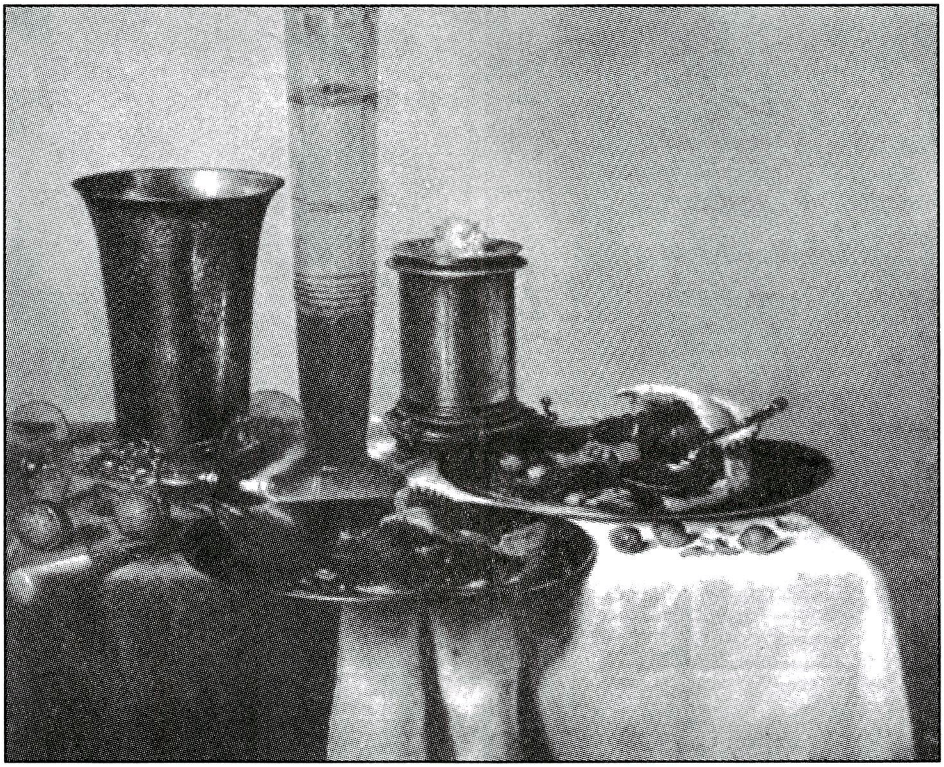
كان بيتر دي هووغ (1620-1684) رساماً أكثر وضوحاً لكن لمدينة ديلفت تأثيرها فيه أيضا. وتحتفظ هذه المدينة حتى اليوم بمسحة ساكنة محافظة. وخلال الفترة التي عاشها هناك أظهر دي هووغ مقدرة على إبراز روعة الدواخل وجمالها المستكين، كما في صورته (الداخل) المكسوة بنغمة دافئة في أعقاب البرودة الفضية لڤيرمير. من الواضح أن الضوء قد اقتنص في الكأس المرفوع من قِبَل المُضيِّفة المتوهجة -هي كذلك- بطريقة شبحية في مواجهة الضوء بصورة تذكرنا بڤابريتيوس. هنا، الموضوع ليس متطفلاً لكنه لا يلبث أن يتطور إلى حدثٍ اعتيادي نوعاً ما. هناك صور مصقولة بعناية ومعتمة تماماً صنعها الفنان غيريت دوو (1653-1675) الذي نالَ إعجاب معاصريه بأعماله الغزيرة، ومن ضمنها مثلاً (دكان اللّحام). وفي صورة نيكوليس مايز (1634-1693) المعنونة (الخادم الكسول) عاطفية ملموسة على الرغم من أن الصورة -وقد رُسمت في العام 1655- هي واحدة من الدواخل المبكرة التي تمتلك إطلالة على غرفة أبعد. إن مايز يعود بنا إلى الظليل (شبه الظل) الغامض الذي مارسه رمبرانت في دواخله.

توفر الموسيقى «الثيمة - الفكرة الرئيسة» للدواخل الهولندية بين حين وآخر، ويتناول جيرارد تيربورغ (1617-1681) مشهداً مقرباً للأداء الموسيقي في صورته (جلسة موسيقية) خالية من البراعة المنظورية وكذريعة له بالأحرى لرسم الحرير والفراء.

إن الاهتمامات المسبقة بالضوء -والضوء هو ما يرفع المشاهد اليومية من مرتبة التفاهة- تتمثل في أفضل صور جان ستين (1625-1679) الذي تشكل صورته (لاعبو القناني الخشبية) مفاجأة لنا بعد مشاهده الصاخبة المألوفة. هنا، في لوحة لا تتجاوز مساحتها قدماً مربعاً، يخلق ستين مشهداً هادئاً متوهجاً. إن الثلاثة الجالسين إلى اليسار، مع الحياة الساكنة للبرميل والقارورة الفخارية البيضاء، تبدو جزءاً من «احتفالية قروية». ومع أنها تختلف اختلافاً بيِّناً عن تلك التي رسمها جيورجيون إلا أنها تؤلف جزءاً من الميل ذاته للاستمتاع بالجلوس في الهواء الطلق في أيام الصيف الحارة.

هناك مشاهد لأحداث مألوفة -لكنها مختلفة- ظهرت عبر الحدود، في الفلاندرز، خلال القرن السابع عشر، حيث رسم أدريا برووڤيز (1605-1638) مشاهده الصاخبة لحياة الفلاح الوضيعة مثل صورة (ريفيون يثملون) والتي لولا دقة المعالجة فيها لبَدت مقيتة تافهة. وربما يعزا العذر ذاته لتبرير عمل ديڤيد تينير (1610-1690) الذي تنبثق مشاهده القبوية من بروير، وتصب موضوعاته الغروتيسكية، مثل (إغواء القديس أنطوني) في تقليد ملحوظ للرسم الفلمنكي.

إن التوجه الشمالي، الذي ظهر أول ما ظهر في أعمال روبرت كامپين في القرن الخامس عشر لتسجيل الحدث اليومي والآني، قد تطور على أيدي الهولنديين لا في المشاهد المألوفة وحسب بل بتصنيف جديد للصورة هو: الحياة الساكنة. إن الحياة الساكنة أمست بحدّ ذاتها موضوعاً ملائماً للرسم على الرغم من وجود نغمات عالية رمزية في واقعية بعض الرسوم. فالقواقع والزنابق اتخذت رموزاً للغرور والبغاء حيث يمكن للناس أن يحطموا أنفسهم سعياً وراءهما. إن جان ڤان هويسم (1682-1749) أحد أعلى الرسامين أجراً في زمانه هو زخرفي صريح بفضل وروده وفاكهته في رسوم الحياة الساكنة حيث الأزهار غالباً ما تنتمي إلى مواسم مختلفة. إن رسامي الحياة الساكنة يكتفون عادة بترتيبات أسهل وأكثر تزمتاً. هنا نسق مماثل لنسق ڤيرمير يبدو واضحاً في صور ويلم هيدا (1594-1682) الباردة المرهفة. ففي صورته (حياة ساكنة) قليل من الطعام، وهو في الواقع ترتيب ذكي لأشكال معينة فضية المظهر، حتى وإن لم تكن مصنوعة من الفضة، والرغبة في ترتيب أشكال الحياة الساكنة ظهرت مجدداً مع ظهور التكعيبية في القرن العشرين.



ويلم هيدا: حياة ساكنة

إن أحسن صور الحياة الساكنة الهولندية تملك خاصية الإلفة التي تشاطر بها صور ڤيرمير. وبشدة أقل من شدة زورباران في حينه فإنها تظل تركز على مظاهر الحياة اليومية: الكؤوس والصحون وأغطية الموائد من الدثار التركي مما يوجد في بيوت الرسامين، وإذا ما تجاوزنا بيوتهم فهناك مدينتهم وريفهم؛ الأرض التي حارب الهولنديون إسبانيا من أجلها. ولأنها أراضٍ منخفضة، عرضة للاجتياح بسهولة من جانب البحر، فقد كانت بلداً مثالياً يمكن عبرها مشاهدة التأثيرات الجوية الخاطفة.

يُعد جاكوب ڤان روزديل (1628-1682) المولود في هارلم أعظم المكتشفين لجمال هولندا المتقلب. إن للانبساطية التامة لهولندا مزية انسياب العين فوق المشهد

الطبيعي الزاخر إلى حيث السماء الملبدة بالغيوم، وذلك هو الدرس الذي -كما قال عنه الرسام كونستيبل- كان أفضل درس تعلمه: «تذكر بأن الضوء والظل لا يتوقفان عن الحركة أبداً». وذلك بالضبط ما تمسك به روزديل غريزياً كما سبق أن تمسك به رمبرانت. إن سماوات روزديل هي ابتهاجات غمامية متحولة، تنزاح فجأة عن صدع رمادي يضيء بشعاعه بقعة ما أو ريف كثيف الأشجار. ما من أحدٍ قط من رسامي المَناظر الهولندية وقف نِدّاً لروزديل في تنوّعه البهي. قبله، مارس هيركيولس سيفرز (1589-1638) رسم المنظر الطبيعي وكان لصوره الرومانسية -ذات اللون الأحادي- تأثيرها في رمبرانت.

لعب إيسياس ڤان دي ڤيلده (1590-1630) دوراً مهماً أيضاً في تطوير المشهد الطبيعي الواقعي الذي نبع من المشاهد الفنطازية (الحُلمية) للمدرسة الفلمنكية في أواخر القرن السادس عشر حيث كانت التقسيمات العشوائية للمشهد الطبيعي -حيث المسافة مثلاً بالأزرق دائماً- لا تزال قيد الممارسة. إن صور دي ڤيلده (مشهد ثلجي) تصوير لحياة حقيقية مع مصداقية جديدة للنغمة اللونية. وينطبق الشيء ذاته على المشاهد الثلجية الفرِحة المُنشَّطة بأشكال حية لاهية، كما في (نهر متجمد) لهندريك أڤر كامپ. وقد يخالج المرء إحساس بأن تنامي الطبيعة لدى رسامي المشهد الهولنديين قد أخمدت روح الحرية والمرح التي اتسمعت بها صور الرسامين الأوائل، والمتوارثة عن بروغيل. وبمعزل عن رسامي هارلم «الطبيعيين» كان هناك مجموعة من رسامي المشهد الذين سبق أن زاروا إيطاليا وعادوا إلى وطنهم ليرسموا مشاهد إيطالية الطابع. ومثُلهم مثُل كلود، فإنهم أيضاً غالباً ما استقوا عملهم من الطبيعة. إن المشاهد الإيطالية لنيكولاس بيرشيم (1620-1683) الذي عمل لفترة ما في هارلم ترينا عالماً مثالياً، لكنه طبيعي، حيث الضوء فيه، وهو الأنقى والأكثر ذهبية من أي ضوءٍ شمالي، يغمر كل شيء. إن هناك زخرفية صريحة في صورته (مشهد مع حارثي الأرض) -التي نُسبت مرة إلى الرسام بوشير- وهي تملك حساساً «روكوكوياً»(*)، وأناقة، وتطلعاً لمشاهد الرسام غينزبره.

(*) الروكوكو: سبق شرحه في فصل سابق.



ڤان دي ڤيلده: مشهد ثلجي

يُعد ألبرت كويب (1620-1691) واحداً من أعاظم الهولنديين الذين بزغوا من الطبيعية المباشرة والذين أضحوا متأثرين بالاستخدام الإيطالي للضوء، وقد قضى معظم حياته في بلدة دوردريخت الصغيرة التي غالباً ما تظهر في صوره. إن مشاهده الطبيعية هي في العادة مشاهد مباشرة تضم في الأرجح راعياً وماشية. إن الشخوص والحيوانات مرسومة بغلظة لكن الصورة بأكملها تتوهج بضوء مكبوت وسماء ذهبية مترامية تنعكس في ماء ساكن. لقد قُدِّر لمثل هذه الصور بعدئذ أن تكون ذات تأثير كبير لا على الرسامين النرويجيين وحسب بل على الرسامين: ترنر وكونستيبل، في إنكلترا، أيضاً.

شرع الهولنديون، أكثر فأكثر، يستخدمون الفن كمرآة لا لأنفسهم فقط بل لمدنهم ايضاً. إنهم صانعو المشهد المديني المُنفّذ غالباً بوحي من تأثير «صندوق الفرجة» تماماً. وفي عمل پييتر سينريدام (1597-1665) يدلف المرء، المرة تلو الأخرى، إلى دواخل الكنائس الشقراء. إن قلة من الصناديق المنظورية المرسومة التي أثرت في هذا النوع من الصور قد تم الحفاظ عليها، لكن كاتب اليوميات «إيڤلين»(*) رأى في لندن في العام 1656 واحداً مثلث الشكل لداخل إحدى الكنائس.

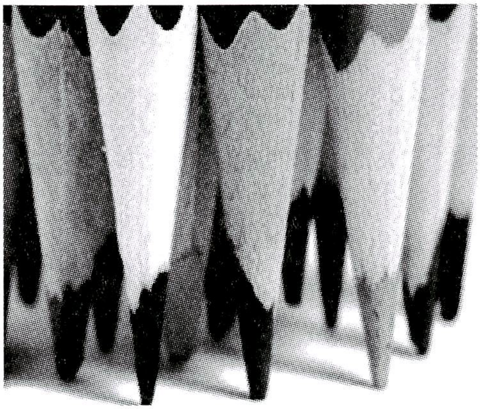
(*) جون إيڤلين John Evelyn (1620-1706) كاتب إنكليزي كتب يومياته من العام 1641 حتى وفاته.

كان أعظم رسامي المشاهد المدينية جان ڤان دير هيدين (1637-1712) الذي تذكّرنا نقاوته المنوّرة بأنه، في الأرجح، كان تلميذاً لرسام على الزجاج. إن صوره هي أقل دقة من الناحية الطوبوغرافية لكنها تبدو، في أجزاء منها، مدناً «مثالية» خلقت لأسباب فنية مجردة، كما في صورته (منظر لأمستردام). وشأنه شأن العديد من الرسامين الهولنديين، كان لڤان دير هيدين أنشطة أخرى؛ إذ إن اهتماماته الحضرية جعلته مرجعاً في إضاءة الشوارع ومكائن الحريق في أمستردام. وهناك من بين الفنانين الهولنديين الأقل حظاً في النجاح مَنْ مات في إصلاحية الأحداث أو مَنْ عمل موظفاً في الجمارك أو مَنْ أدار فندقاً صغيراً. وبوفاة ڤان دير هيدين انطوى العهد العظيم للفن الهولندي حتى حين.



ألبرت كويب: منظر لدوردريخت

* * *



III
من الروكوكو إلى غويا

ربما يكون القرن الثامن عشر أول مرحلة يحرر الفن فيها نفسه من أسار المُسلّمات القائمة. لم يعد الرسم «بحاجة» إلى أن يعبّر عن قناعات دينية أو يسجل العالم الطبيعي أو يستكشف الفضاء. ومن الجدير بالملاحظة أن الرسم لم يكن يحظى باهتمام يُذكر من قِبَل مفكري القرن العِظام، ومع التأكيد مجدداً على كونه فناً تزيينياً فقد مضى في سبيله دون أن يؤبه به في معظم الأحيان. لكن رسامي الخيال في تلك الفترة شرعوا يعملون ضد المقاييس الأكاديمية السائدة، وبذا فقد عرّضوا سمعتهم للخطر أحياناً بصنيعهم هذا. ولقد ساد الاعتقاد لدى الناس بعامة أنه لن يُبعث قط من جديد رسامون أفذاذ على غرار رافائيل أو پوسان أو أنيبيل كاراسي، وقد فاتهم أن بالإمكان أن يكون هناك رسامون أفذاذ ولكن لا على غرارهم، بل إنهم ليختلفون عنهم اختلافاً كبيراً.

في الواقع، إن الاعتقاد بأن الفن قوة كان قد ضعف كثيراً. كان صعباً على القرن الثامن عشر أن يتجرد من ريبته وتمحيصه للنزعة «التخيلية» بعد أن حقق إنجازات هائلة فعلاً بفضل «عقلانيته» واستطاع أن يدفع رُكب الحضارة قدماً بتحرره من الأساطير وحسب. لقد سبق أن ازدهر الفن التزييني في القصور الملكية الغابرة وبخاصة تلك التي في فرنسا وإسبانيا. وفي البلدان التي تخلفت عن المسيرة الحضارية (ومنها إيطاليا – وألمانيا

التي تجزأت إلى دويلات صغيرة متعددة) طغى أسلوب «الروكوكو»، وهو أسلوب لم يجد له موطئ قدم في إنكلترا التي كانت ما تزال مشغوفة بالصور الشخوصية. وعلى مرّ الزمن، أضحت النظرة إلى الروكوكو يشوبها الشك والحذر، ثم ما لبث أن انقلب ضرباً من العار الذي ينبغي استئصاله.

كان العصر عصراً عقلانياً، علمياً، استكشافياً في كل مسالك المعرفة؛ كان مأخوذاً بإسحاق نيوتن مثلاً لا بالحوريات والأساطير. وكان هناك أسلوب أجل رصانة في الرسم ينهض مع أفول نجم الروكوكو، مستنداً إلى الواقع ومسجلاً العالم الطبيعي أو الحياة المألوفة للناس أو الحيوان. كانت الكلاسيكية الجديدة جزءاً من هذا السياق: ترجيحاً للتاريخ على الأسطورة (وهو الترجيح الذي نادى به پوسان) ونزعة في أن يكون حقائقياً أميناً على تدوين العالم القديم كأمانته في تسجيل ظواهر العالم الحديث ومعطياته. ولذا، كان معظم فناني الكلاسيكية الجديدة رسامي صور شخوصية ورسامي تاريخ على السواء.

في نهاية القرن السابع عشر، كانت المساجلات في فرنسا بين أنصار پوسان ومؤيدي روبنز قد حُسمت بانتصار «الروبنزية» وشيوعها إثر اختيار روجر دي پيل، داعية روبنز ومؤرخ سيرته، لرئاسة الأكاديمية الفنية في العام 1695. إن غَلَبة أسلوب روبنز الفني تجسدت في أعمال رسامي القرن الثامن عشر التزيينيين، ومن أبرزهم انطوان واتو ANTOINE WATTEAW (1684-1721). وُلد واتو في ڤيلانسيين، وهي مدينة فلمنكية كانت قد أصبحت فرنسية لتوها، وكان تأثير رسوم روبنز المسماة (ماريا دي ميديشي) هائلاً في أعقاب وصوله إلى باريس في العام 1702، مُعدَماً لا أصدقاء له. وبالإضافة إلى تأثير روبنز كان هناك تأثير رسام تزييني عظيم آخر في واتو، هو ڤيرونيز. مع ذلك، كان العمل الذي أنتجه واتو يختلف اختلافاً كبيراً في طبعه وقياسه عن صور سابقيه: روبنز وڤيرونيز، الكبيرة... المتعافية... البهيجة. وبسبب إصابته بالسل مبكراً فقد عاش حياة قلقة مرهقة خيمت فيها السوداوية على أبهى صوره. هناك تواشج عميق بينه وبين المهرجين والممثلين المتجولين في رسومه، كما في صورة (ميزيتين) التي توحي بتعاطفه مع المنكودين والمنبوذين في المجتمع. لكن واتو نفسه آنس ترحيباً وتكريماً من مجتمعه. فقد أصبح له أصدقاء مخلصون واختير عضواً في «أكاديمية الرسم» التي أهدى لها

صورته (الصعود لسيثيرا) في العام 1717، وهي في الواقع ترينا جمعاً من العشاق والحجاج يتأهبون لمغادرة سيثيرا بعد أن قدّموا نُذرهم إلى مزار ڤينوس في الجزيرة. هناك سلسلة من العشاق، زوجاً زوجاً، تربط ما بين الطرف المُثقل بالأزهار والطرف الذي يربض فيه القارب بانتظارهم. كما أن هناك زوجاً لما يزل يلهو، وزوجاً آخر يستوي واقفاً، وزوجاً ثالثاً يتوجه إلى القارب. لكن امرأة ترنو إلى الوراء بحسرة: الوقت لا يرحم... والقارب ينتظر... وحَجّة العشاق أوشكت على الانتهاء.

إن طريقة استخدام واتو للدهان تشبه طريقة روبنز في رسم صوره الصغيرة، بلمستها الناعمة المتوترة على الأقمشة، والزخارف النباتية، والسُدْم المماثلة لسُدْم كلود التي تلتف كالدوامة حول القمم والبخار. إن صوره الرشيقة، المنمقة، الحزينة قليلاً، تمثل بحد ذاتها أبهى المشاهد المتيسّرة لمجتمع القرن الثامن عشر. وفي إحدى صوره الأخيرة، وهي (دكان غيرسنت) يقدم لنا واتو مقطعاً حقيقياً لذلك المجتمع الذي لم يعد لاهياً عابثاً



انطوان واتو: الصعود لسيثيرا

بل مولعاً بتأمل الصور والأشياء في دكان غيرسنت، صديق واتو الذي رسم له الصورة. إن مجريات الأحداث المألوفة لذلك القرن قد بُرِّزَت بتأثير ساحر أخاذ. الآن اكتملت سطوة واتو في الممارسة: مديدة، معتدة، في الوقت الذي أوشك الفنان على الرحيل إلى الأبد. ويذكر غيرسنت بهذا الصدد أن واتو كان مريضاً بحيث لم يعد يقوى على العمل إلا صباحاً، وبعد عامٍ أو نحوه مات.

في بعض أعمال الموسيقار موزارت والشاعر كيتس فقط نجد تلك الحلاوة المرّة الخفية في رسوم واتو. هناك إحساس بالزوال في كل رسومه: الفرح الذي يضع يده على شفتيه دائماً ليقول وداعاً... كما يقول كيتس في إحدى قصائده. ومثل موزارت وكيتس، سعى واتو باستمرار إلى كل ما يدعو إلى الحيرة والتساؤل. ويعلّق «وولتر پيتر» موضحاً نزعة الفنان ونهجه، بقوله: «كان واتو، عبر حياته القصيرة، باحثاً عن شيء ما في العالم يكون فيه بقدرٍ لا يشفي الغليل، أو ألا يكون موجوداً على الإطلاق».

بعد عبقرية واتو الفريدة تبدو أعمال الرسامين الآخرين التي تتناول «الاحتفالات الأنيقة»، مهما بلغت من الأبهة والبهرجة، خالية من النكهة في معظمها. قد يكون هناك في صورة (مولينيت) لنيقولا لانكريت (1690-1743) شيء من السحر الحضاري الصرف، ومن الرهافة في صورته الأخرى (كامارگو ترقص) ما لا نظير لهما في أيٍّ من صور القرن الثامن عشر خارج فرنسا. ومن الجدير بالذكر أن (مولينيت) وخمساً وعشرين صورة أخرى لـ «لانكريت» -وكذا (دكان غيرسنت) لـ «واتو»- هي في حوزة ذلك العاشق المتيم بالأناقة الفرنسية: فردريك الكبير.

احتفظت الموضوعات الكلاسيكية بشعبيتها أمداً، لكنها الآن صارت تعالج بدون تلك الرزانة المفرطة. كان للبندقية الريادة في المعالجة التزيينية التي تركت بصماتها في الفن الفرنسي بصورة ملحوظة. إن صورة (نارسيسز) لفرانسوا ليموين (1688-1737) تفصح عن هذه المسحة اللعوب الجديدة التي تؤكد على الرهافة واللون. لقد بلغت العبثية ذروتها عند جان - أنوريه فراغونار (1732-1806) الذي مثّل نشاطه رقصة التحدي على حافة بركان والذي عاش ليشهد الانفجار فعلاً. إن خطوطه المقوسة الملتاعة تتمايل وتتوحد عشقاً عبر تكويناته. إن صورته (المستحمات) -حيث بدا كل شيء، حتى وريقات



نيقولا لانكريت: كاماركو ترقص

الشجر، أشبه بثياب داخلية مزوقة- ما هي إلا نكتة جنسية ماكرة ينبغي ألا تحمل المرء على التصور بأن الحياة في فرنسا القرن الثامن عشر كانت مرحاً وحبوراً على الدوام، لكن النساء بقين يمثلن بؤر جذبٍ شهيةٍ أكثر من كونهن بشراً سوياً. إنهن يستحمن دائماً... يسّخرن فتنتهن ويمارسن إغواءهن على الرجال، كما يستدل على ذلك من الإقبال الواسع على صور قصة (رينالدو وأرميدا) مثلاً.

لدى رسام البلاط العظيم فرانسوا بوشر FRANCOIS BOUCHER (1703-1770) تلتقي الموضوعات الأنيقة بالنزعة إلى الزخرفية. درس بوشر على يدي روبنز أيضاً. وبفضل رعاية مدام پومپادو أنتج تصاميم لا حصر لها لأغطية منسوجة مزدانة بالرسوم، وخلق عالماً مصطنعاً خلاباً من الموضوعات الأسطورية التي لا تعدو على أن

تكون ذرائع للعاريات الفاتنات اللواتي غالباً ما يضعهن إزاء ستائر زرقاء. إن صوره لمدام پومپادو تدلل على براعته كرسام صور شخوصية بينما تكشف صور أخرى له، مثل (الفطور) عن جانب آخر منه هو تشبعه بموضوعات الحياة اليومية في عصره. مع ذلك، فقد اشتُهر حقاً بكونه مصمماً عظيماً للنساء العاريات، لكنهن غالباً أقل شهوانية عما يتراءين للوهلة الأولى. إن الفتاة المستلقية، التي ربما تكون إحدى محظيات لويس الخامس عشر، تعد انتصاراً للتصميم البسيط العالق بالذاكرة والذي يشهد على مدى استمتاع بوشر بالرسم البحت للجسد. من الواضح أن مثل هذه الصور حظيت بالإعجاب خارج فرنسا، لكن الملفت للنظر أن العري الجسدي الأنثوي لم يكن موضوعاً مغرياً البتة لدى رسامي إيطاليا وإنكلترا على السواء.

مع قرب نهاية القرن السابع عشر، كانت فرنسا قد أنجبت رسامي صور شخوصية أكفاء، من أبرزهم الصديقان المتنافسان نيكولا دي لارجلير (1656–1746) وهاياسنث ريغورد (1659–1743). إن صورة ريغورد المتوترة (كاردينال دي بولون) تعتبر من أفخر الصور الاستعراضية مع أنها تنقل لنا شخصية الجالس بعض الشيء. وفي الوقت الذي كان ريغورد يرسم شخصيات بلاطية فان لارجلير رسم نماذج أقل أرستقراطية تلاشت فيها الصلابة الكامنة في أسلوب الروكوكو. إن صورة (الرسام وأسرته) هي منظر طازج لا للحياة العائلية وحسب بل للحياة في صلتها بالريف. إن فيها مسحة استرخاء تبشر بالحالة الانسيابية لصور غينزبَره.

إن موضوع التودد للنساء في فرنسا فرض نفسه على فن التصوير في البلدان الأخرى بطريقة لا مثيل لها. جان - مارك ناتيير (1685–1776) تملق أغلب نساء البلاط في هيئات أسطورية خليعة. فـ(مدام هنرييت) تبدو في الصورة في وضع استهتار لم يكن مقبولاً في البندقية أو في لندن. باريس وحدها من بين المدن الثلاث كانت مركزاً لبلاط ملكي قوي يكرس الرسم من أجل متعة الرسم. في قلب باريس، كان لمدام دي پومپادو اليد الطولى في الحكم لبضع سنوات. وبفضل صورة رسمها لها موريس دي لاتوور (1704–1788) توفرت لدينا أروع صورة متخيَّلة لها كملكة للفنون والعلوم، على الرغم من أنها صُوِّرت في حالة استرخاء أنيق وهي ترتقب، وكتاب الموسيقى بين راحتيها، قدوم «خادمها المطيع» الملك لويس الخامس عشر.



لاتوور: مدام دي پومپادو

هذا المزاج المولع بحالات الاسترخاء الأنيق لم يعمّر طويلاً. والظروف ذاتها التي شجعت الرسامين على الأخذ به تلاشت سريعاً. فقد نهض ديدرو لينتقص من مكانة بوشر وليُحطّ من قدر واتو، وسرعان ما أصبحت البساطة الأخلاقية هي مرآة العصر. رسمت مدام لويس فيجيه لبيرون (1755-1841) صديقتها ماري أنطوانيت لا كملكة، بل كامرأة قروية. وأطرى ديدرو في صور جان - باپتيست غروز (1725-1805) الشجن والصدق اللذين يغرسان المُثل الأخلاقية السامية. إن صورة غروز (الباكية) والصور المكبوتة التي غالباً ما تبدو فيها الفتيات بأوضاع حرجة - بأكثر من معنى- ما لبثت أن انزوت هي الأخرى، وكادت أن تختفي بعد أن غدت خارجة عن السياق المألوف بقيام الثورة الفرنسية. وبرزت على المشهد النُّذر المبشرة بالرومانسية في هوبرت روبرت (1733-1808) رسام المناظر الطبيعية الذي جمعت صورته (شلال قرب رونسيليون) بين النزعة التزيينية والتقدير اللائق للطبيعة. كما امتلك لويس مورو (1740-1806) القدرة على خلق تأثيرات جريئة موازية، كما في صورته (رفقة مؤنسة في متنزه) حيث طغى تأثير المشهد الطبيعي على الأشخاص، فكان وجودهم أو عدم وجودهم سواء.

على أعتاب الرومانسية، وخارج نطاق الروكوكو، يقف أعظم رسام في القرن الثامن عشر، بعد واتو. إنه جان - باپتيست شاردان CHARDIN (1699-1779) الذي

بدا، من نواحٍ معينة، وكأنه يمثل ذروة الرسم الهولندي لا الرسم الفرنسي، ولكن بعمقٍ شديدٍ يذكرنا ببوسان. ولدى تناوله أكثر الموضوعات إلفة وشيوعاً، مثل مائدة الفطور أو امرأة متبضعة، فإن شاردان ينتقي مكنوناتها الأصيلة ويضعها على الجنفاصة بأحكام، بعيداً عن التفاهة أو العاطفة، وبدون روح الدعاية الهولندية لحسن الحظ!

إن شاردان يطرح الأشياء بكل مهابة وإجلال. إن صورته (حياة ساكنة) تكاد تكون أخلاقية في وقارها. والواقع، إن القدور والمقالي التي رسمها هي أكثر إيناساً وأكثر مهابة من رسوم البشر، لكنه أيضاً يقتنص ببراعة انغماس الأطفال في أداء واجباتهم. إن مصداقية النغمة والحبكة الصارمة للتكوين هما شيئان من منجزات شاردان. إن خاصية الدهان ذاتها تعد معجزة أخيرة. وهو وإن كان نسيجه فظاً تقريباً إلا أنه استهدف ترجمة



شاردان: مائدة الفطور



شاردان: مدرّسة شابة

نضارة اللحم أو الفاكهة ومعدن القِدر والمقلاة، وتجاعيد الكتان. إن في فرشاة شاردان - كما أشاد ديدرو بإعجاب - المادة الحقيقية للأشياء.

ينبغي علينا ألا نفسر واتو وشاردان بتعميمات سريعة مستمدة من البلد الذي شبّا فيه والقرن الذي عاشا فيه، فهما -مثل كبار الرسامين الآخرين- قد رُفعا إلى مصافٍ أعلى من مستوى الرسام الاعتيادي في زمانهما، ومع ذلك فإن قصر ڤرساي مثلاً لم يعرهما من الاهتمام إلا قليلاً، تماماً بقدر الاهتمام الذي أولته الإمبراطورية الثانية لفن سيزان.

إن جنوح القرن الثامن عشر إلى المغالاة في إبراز الحالة الفخمة والحَدث المألوف كان له نظيره في إيطاليا، كما في فرنسا. والواقع، أن إيطاليا - والبندقية بخاصة- لم تكن بعد قد انتزعت الاعتراف بفضلها... بكونها مصدراً للإلهام لشتى ملامح الفن الفرنسي في القرن الثامن عشر. ففي السنوات المبكرة من القرن نزح إلى باريس عدد من الموهوبين الڤينيسيين من الرعيل الأول، كما أفاقت البندقية من غفوتها في أعقاب الخمول الذي خيم عليها في القرن السابع عشر. كان أنطونيو بيليغريني (1675-1741) واحداً من أولئك الرحالة التزيينين الڤينيسيين الذين عملوا أكثر ما عملوا خارج مدينتهم البندقية. وفي باريس رسم سقفاً هائلاً لمصرف باريس ما لبث أن هُدِّم، لكنه كان مؤشراً على رسم الروكوكو الفرنسي. وفي إنكلترا بقيت تزييناته شاخصة حتى الآن، وأشهرها رسومه في منزل دوق مانچستر في كمبلتون. وقد أنجز بيليغريني، بممارسته الرسم بالزيت على الجص مباشرة حوالي العام 1711، ذلك الجمال الفضي في صورته (الموسيقيون) ذات الألوان القزحية، والمرسومة بلمسة فاتنة رشيقة.

كانت رسامة «الپاستيل» الڤينيسية المعروفة روزالبا كاريرا (1671-1757) - شقيقة زوجة بيليغريني- قد زارت باريس وهي في قمة تألقها في العام 1720-1721، والتقت بالرسام واتو ورسمت له صورة شخصية وكشفت له -مثلاً- عن الإمكانات التي يوفرها وسيط الپاستيل. ومن دون أن ترضخ للإطراء أضفت على جلسائها سحراً فورياً، كما في صورة (صورة سيدة) التي كانت جزءاً من التذوق الجديد للتلقائية. وقد حازت صورها -بتأثيرها «المُقرّب» للحميمية- على الإعجاب والتقدير في سائر أنحاء أوروبا. مع ذلك، فقد استمر الطلب على الصور المُفَخَّمة المتفاخرة لا سيما في البندقية. إن (غرادينغو) المتبجح الذي رسمه إليساندرو لونغي (1733-1813) يمثل شكلاً عفا عليه الزمن، ويكاد يبعث على السخرية، وهو جزء من تخلّف البندقية عن أوروبا القرن الثامن عشر. لكن هناك رسام صورٍ شخوصية أعظم كثيراً، بل أعظم مَنْ أنجبت إيطاليا في تلك الحقبة هو ڤيتوري غيسلاندي (1655-1743) من بلدة بيرغامو، حيث تتجلى في أعماله الواقعية المتزنة، وهو وإن بدا في أعماله متأثراً بـ «موروني» إلا أنها تفوقها كثيراً بألوانها المثيرة.

إن الاندفاعة الإيطالية في الرسم التزييني مثّلها خير تمثيل الرسام المتنقل لوقا غيوردانو. وفي نابولي كان الرسام العظيم فرانشيسكو سوليمينا (1657-1747) قد أصبح واحداً من أشهر فناني القرن الثامن عشر. ولعله اكتسب شعبيته بفضل عناصر «الباروك» التقليدية في أسلوبه في الوقت الذي لم يلقَ الڤينيسيون التزيينيون الآخرون، ذوو المفاهيم الدخيلة، اهتماماً يذكر إلا ما ندر.

غير أن البندقية ظلت مركزاً لنشاطٍ فنيٍّ ما. هنا، في أوائل القرن، احتل سيباستيانو ريشي (1659-1734) مكانة مرموقة لكنه ظل رساماً متنقلاً مؤهلاً عبر القارة الأوروبية. إن أسلوبه الريادي في صورٍ أخفّ مرحاً وأقل استخداماً للدهان أهّله، بطريقة ما، لأن يكون في صدارة الفنانين التزيينيين الڤينيسيين أجمعين. وقد كان بيليغريني أحد الذين درسوا على يديه مباشرة. إن تزيينات ريشي الخاصة للمذابح الكنسية تعتبر تقديراً لڤيرونيسا وتخليداً. وبعمله هذا، فقد كان بشيراً للرسام تيپولو ومثلاً له. وبمعية ابن أخيه ماركو، الذي كان ذا موهب في رسم المشاهد، شارك ريشي في تنفيذ «قبور» رُسمت للشخصيات الإصلاحية الإنكليزية وأثارت جدلاً، وفضولاً ما، بشأن الرعاية الإنكليزية الخاصة للرسامين الأجانب. كان ريشي قد زار لندن في العام 1712، وتمتلك صورته (الانبعاث) المرسومة في الجزء نصف الدائري لكنيسة مستشفى «تشيلسي» حيرة تزيينية مدهشة عُدّت ثورية آنذاك في إنكلترا وثمار استهجان بلا ريب. لقد عولجت الدراما بحالة زاهية بهيجة، إذ كان الهدف منها تحلية هذا الجزء من المبنى، وهذا ما جعلها تتجاوز أي نغمات لونية وبخاصة الدينية منها.

بوفاة ريشي، أصبح تيپولو الأعظم والأهم بين التزيينيين الڤينيسيين، ومع ذلك تبوأ جيوڤاني باتيستا پيتوني (1687-1767) مركزاً مرموقاً لا بكونه رائداً بل ممارساً سلساً لهذه الحالة الجديدة. ولقد لقي عمل پيتوني استحساناً كبيراً في ألمانيا والنمسا، ففي كلا البلدين سرعان ما شاع وانتشر أسلوب من الروكوكو أكثر فرحاً واندفاعاً، تمثّل أحسن ما تمثّل في فرانز أنطون موليپيرتش (1724-1796) إذ تطفح صورته الوامضة (عائلة مقدسة) بحيوية الروكوكو وبضبابيات منعشة لنغميات لونية براقة.

في البندقية كذلك، ومن أتباع الألوان الخفيفة والتنفيذ السريع، عاش جيوڤاني باتيستا پيازيتا (1683-1754) الذي كان ذا مزاج فني يماثل ما لدى شاردان. إن شغف القرن الثامن عشر بتصوير الحياة اليومية، أو المألوفة، كان قد عبّر عنه جيوسب كريسبي (1665-1747)، أستاذ پيازيتا، المولود في بولينيز. فلقد سبق أن عالج كريسبي موضوعات من أمثال «المقدسات السبعة» كحوادث بسيطة -لكنها مؤثرة- في حياة يومية متواضعة للغاية؛ كمشاهد في كنيسة إيطالية عادية، وهذا التعاطف مع المألوف نلمسه بصورة مثيرة للمشاعر في أعمال پيازيتا.

قد لا تكون صور پيازيتا الدينية بارعة من الناحية اللونية لكنها مع ذلك محجّمة باتزان، لوناً وتأثيراً. كل شيء في عمله منحوت وصلب. إن صورة (ربيكا عند البئر) تشبه مشهداً لإغواء ساذج؛ لوحة تمثل حالة ريفية أكثر من كونها صورة دينية. إن موهبته في التحكم المدهش بالنغمة اللونية تجلّت في لوحة كنسية تصوّر ثلاثة من الرهبان الدومنيكان، نُصبت في أوج شيوع الروكوكو في البندقية، وهي تقوم برهاناً على التأثير المُنجز بالأسود والأبيض والبنيّ. ولأنه كان فناناً بطيئاً وإنساناً مكتئباً، فقد أعطى كل صوره الجيدة وحدة شعرية متماسكة وقدرة على مناغاتنا دونما تفسير. إن الفتى المنتصب الموسوم بـ (حامل الراية) قد لفّه حلم وهو يتحرك بلا اكتراث كطفلٍ مستغرقٍ في لعبة التزيّي. هناك مسحة من التظاهر المقصود الذي يفصح عن دخيلة الرسام الخاصة المنطوية على الذات. لقد دفع پيازيتا ثمن تفرّده الأسلوبي، و«لا مماثلته»، وكسله، فمات فقيراً معدماً.

بالإمكان التعرّف على تأثير كريسبي في تلميذ آخر من تلامذته، ولكن بأسلوبٍ أكثر ابتذالاً، هو پيترو لونغي (1702-1785) الذي اقتصرت صوره الصغيرة على إبراز حياة الطبقة العليا في البندقية وغالباً ما أقبل على اقتنائها أفراد الطبقة العليا أنفسهم. إن مثل هذا الاهتمام جعل الناس في ذلك العصر أكثر وَلعاً بالجرائد والمذكرات واليوميات، ووجد له سوقاً رائجة في البندقية لصورٍ من أمثال (الكركدن) لپيترو لونغي. ولكن، بعد حين من الزمن، قُدِّر لهوغارث في إنكلترا وغويا في إسبانيا أن يرفعا رسم الحدث إلى مستوى أرفع. في هذه الأثناء، كانت الأحداث اليومية التي أقدم بوشير على تصويرها،



بيازيتا: ربيكا عند البئر

ومنها لوحته الجميلة (الفطور) قد راقت للعديد من الرسامين في المناطق الأخرى. فقد أنتج السويسري جان إبستين ليونارد (1702-1789) بعض صور الپاستيل الرائعة تقنياً، مثل (فتاة مع الشوكولاته) التزيينية والواقعية منذ الوهلة الأولى لرؤيتها.

في الوقت الذي ماثلَ الحدث اليومي في القرن الثامن عشر العمل الهولندي الذي سبقه -ولكن بنعومة أكثر- فإن القرن نفسه طوَّر المشهد المديني الذي لم يكن يدين للفن السابق إلا قليلاً. ففي البندقية، كان للقرن الثامن عشر مدينته الخيالية (الفنطازية) وهي أكثر جموحاً من أي شيء يمكن تخيله، وكان الطلب على مناظر البندقية كثيراً في أوروبا كلها وفي إنكلترا بخاصة. وقد مكث جيوفاني أنطونيو كاناليتو CANALETTO (1697-1768) يسجل بريشته مناظر البندقية برمتها على مدى أربعين عاماً. إن صوره

المبكرة، مثل (ساحة ستونميسون) عبارة عن مناظر جوية لنمطٍ لم يُرسم من قبل، وهي ليست تذكاراً سياحياً بقدر ما هي منظر حميم لخلفيات البندقية كما تراها عين ڤينيسي: الأبنية المحشورة، المُزرية تقريباً، في الأزقة الضيقة والمرسومة بحسٍ غريزي لنسيجية الحجر والطابوق والصخر. أما مشاهد كاناليتو الاحتفالية، الأكثر انفتاحاً، فما تزال تحتفظ بصخبها وضجيجها مما يُعدّ جزءاً مكملاً للبندقية. وقد كان عيد (يوم الصعود) الذي رسمه آخر العلامات المتبقية للجمهورية الآفلة التي حكمت البحار يوماً.



كاناليتو: ساحة ستونميسون



كاناليتو: عيد الصعود في ڤينيسيا

خلال زيارته إنكلترا، استطاع كاناليتو أن يقتنص مشهداً مدينياً آخر، وصارت لندن الآن تُصوَّر في الأقل ببصيرة وعاطفة متبناة. ولدى مواجهته المشهد الريفي -مثل غيره في زمانه- لم يشعر بالانجذاب إليه. كان بيرناردو بيلوتو (1720-1780)، ابن أخيه، قد غادر إيطاليا في شبابه ومارس رسم المنظر في دريسدن ووارشو بصورة رئيسة بتلوين أخف وتأكيد على التفاصيل اليومية مما جعله رساماً أقل إلماماً بالحجر. إن شعبية كاتالينو الواسعة حوّلته تدريجاً إلى مموّن تلقائي لرسوم المناظر. وفي روما، يبدو أن الطلب المتواصل على هذا النوع قد أضرّ بموهبة رسام آخر هو جيوفاني پاولو نانيني (1692-1765) الذي تكاد رسومه «المنظرية» لروما تشبه صور البطاقات البريدية في كل شيء عدا القياس.

استأثرت مشاهد إيطاليا الطبيعية باهتمام أقل مما استأثرت به مدنها وأطلالها، إذ إنها بالنسبة للأغلبية من الناس قد صُوِّرت بما فيه الكفاية، سواءٌ في رسوم كلود بمزاجها

الهادئ أو في رسوم سالڤاتور روسا بمزاجها القاسي. وقد عبّر ماركو ريشي (1676-1730) عن ولائه العميق للنمط السالڤاتوري بمشاهده الرومانسية والوحشية، بينما حاول فرنسيسكو زاكاريلي (1702-1788)، برسومه التي تغلب عليها السمة الأركادية(*) - الكلاسيكية المصطنعة، تلبية الطلب برسوم أكثر حلاوة من صور كلود. إن ذوق العصر فضّل الطبيعة الرقيقة في رسم زاكاريلي على عمل ريشارد ويلسون (1713-1782) الأكثر واقعية وأمانة.

تنقّل ويلسون في إيطاليا وربما تحوّل -بتحريض من زاكاريلي- من رسم الصور الشخوصية إلى رسم المناظر الطبيعية، لكن روما في الواقع هي التي شكّلت فنه بتأثيرها العميق فيه. إن في صورة (ڤيلا ماسيناس) سوداوية كلود. ومشاهده في إنكلترا وويلز كلاسيكية هي الأخرى بتصميمها وصرامتها. هناك مصداقية رفيعة للطبيعة في صورة (منظر لسنودون) التي حققت سموّاً منذ الوهلة الأولى على الرغم من واقعيتها. إن المنظر المقتبس عن الطبيعة مباشرة، والذي قلما حظي باهتمام الرسامين الإيطاليين، وجد له أنصاراً في شمالي أوروبا. على سبيل المثال، هناك واقعية فجّة شاحبة تقريباً في صورة (منظر مع حفرة رمل) لجوهان كريستيان براند (1722-1795) وهو رسام مناظر طبيعية من ڤيينا لا يدين عمله بشيء لفنانين آخرين أو لأفكار أدبية معينة.

على النقيض من هذه الواقعية، لكنه منبثق أيضاً من حالة مماثلة سابقة، يأتي عمل فرانشيسكو غواردي (1712-1793) الرسام الڤينيسي الذي كان أكثر من رسام مناظر، إذ سجّل أحداثاً كذلك، مثل صعود الكونت زامبيكاري إلى منطاد (1783)، أو الدوج يستقل القارب الرسمي، لكن الناس والأحداث لم تكن تعني له بالقدر الذي تعنيه ترجمته الخلابة للبندقية. وفي الوقت الذي أقام كوناليتو بندقيته المتماسكة من كتل البناء وأنابيب المداخن وواجهات صلبة كالرخام فإن غواردي يخلق مدينة وهمية وامضة تتأرجح على الماء دائماً. الضوء يتشظى أبداً إلى نقاط حية راقصة تشع على بؤر من الناس وتتوهج على البنايات. وما يلبث الضوء والماء والهواء في النهاية أن يكونوا «الموضوعات» الوحيدة

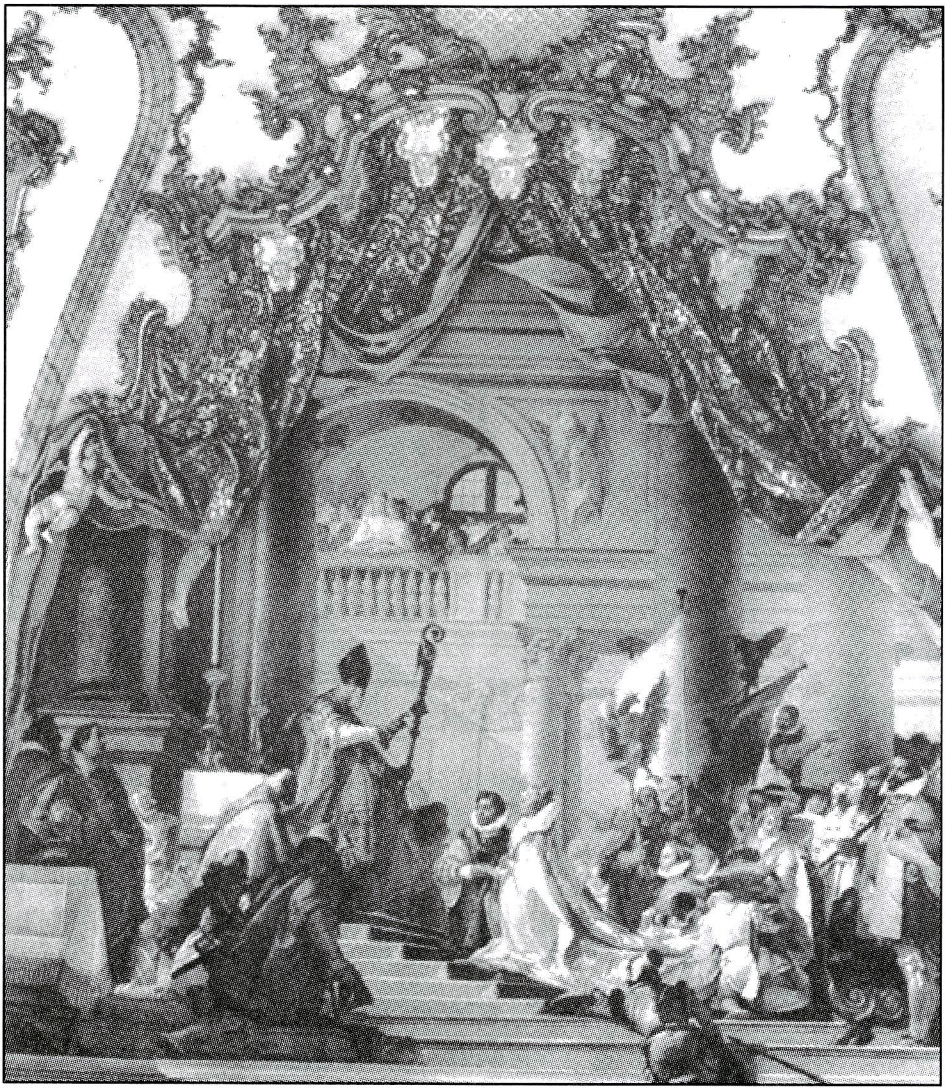
(*) أركادية Arcadia: منطقة جبلية في بلاد اليونان القديمة يقطنها الرعاة البسطاء.

لعمله. مياه البحيرة تفيض على التكوين، ولا تعود صورته (برج مستري) تمثل منظراً بل هي «تناغم بالرمادي» لظاهرة جوية، وبذا أصبح الطريق ممهّداً للرسام ترنر وللانطباعيين من بعده.

يعتبر جيامباتستا تيبولو TIEPOLO (1696-1770) الفينيسي الذي اقترن بشقيقة غواردي، أعظم الرسامين التزيينيين في ذلك القرن. ولكونه مخططاً وملوناً موهوباً فقد تبوأ تيبولو مركز الصدارة بين الرسامين الخياليين، وقد يكون آخر فنان تآلف بشغف بالغ مع ثيمات الاستعارة والأسطورة الكلاسيكية. لقد كان بإمكانه أن يعالجهما بعبثية فطنة خاصة أو يستثمرها باسترخاء رومانسي حالم. إن تصميماته الجصية (الفريسكو) المديدة في الغالب هي آخر الرؤى التي اتّسم بها تقليد عصر النهضة، حيث باستطاعة البشر والآلهة أن يمتزجوا بحرية في عنصر واحد. ولقد حقق تيبولو الشهرة في البندقية وسرى نشاطه في معظم أنحاء شمالي إيطاليا، لكن مخيلته الغزيرة لم تلقَ إقبالاً يُذكر في روما. لقد عمل في إسبانيا، ونفّذ في مقر إقامة الأسقف - الأمير، في وورزبورغ، وهو بحد ذاته تحفة من صنع معاصره بالتازار نيومان، أروع تصميماته بالفريسكو وأكثرها إلهاماً.

من ثنايا قصة «العصر المظلم» لفريدريك بارباروسا استمد تيبولو موضوعة عمله الرائع (زواج) حيث يتمنطق الممثلون بأزياء القرن السادس عشر لبلدة فيرونيسا. وعبر السقف المتدرج للقصر تنبثق لوحة هائلة من (الفريسكو) (*) تلتقي فيها القارات الأربع لتصغي إلى طبول الشهرة تقرع تمجيداً للأسقف - الأمير حتى أطراف المعمورة. وعلى الرغم من سعته الهائلة فقد أبقى تيبولا على التصميم كله محمولاً في الفضاء ومفعماً بالحركة والنشاط. هناك تجمعات غريبة لأناس وحيوانات مكتظة حول القارات وقد رُسمت بلمسة سريعة مذهلة حوّلت كل تفصيل إلى قطعة خلابة بحد ذاتها، كما لو أن السرعة هي التي ألهمت تيبولو لكي يحقق أفضل تحليقاته. لقد حلّت مخيلته طبعاً في هذه الكرة الفردوسية حيث تتلاشى السقوف في سماوات أوليمبية تحوم فيها وهي تشع بجمال خارق.

(*) الفريسكو: الرسم الجصي.



تيوبولو: زواج فردريك من بياتريس

كان ابنه دومنيكو تيبولو (1727–1804) ذا رؤية مغايرة تماماً، وهو وإن كان متعاوناً مخلصاً مع أبيه إلا أن له نزعة نحو غرائب المجتمع والتي مهدت السبيل إلى «غويا». إن عمل دومنيكو عبارة عن انطلاقات حية تهكمية متلاحقة، يرافقها إحساس حاد بجمال الأشياء التافهة، مثل مظلات النساء والمراوح، وإحساس مماثل لبيكاسو إزاء المهرّجين،

حيث زيّن صورهم في جداريات من الفريسكو. إن الأب والابن يمثلان في الواقع مظهرين لعصرهما: الحالة الفخمة في أبهى مظاهرها والحالة اليومية في حواشيها الجذابة. وهذا ما فعله موزارت في نهاية القرن حيث وَحَّد العالَمين معاً في رائعته «الناي السحري».

على الرغم من أن الإنكليز لم يكترثوا قط، ولم يتعرفوا أصلاً على آل تيبولو، إلا أنهم كانوا من المولعين الأوائل بـ «واتو». ومع إصرار الرسامين في إنكلترا، كسابق عهدهم، على التشبث بمهمتهم المتزمتة لتسجيل المظهر الإنكليزي البحت إلا أن القرن االثامن عشر أنجب فنانين إنكليز عظاماً استطاعوا أن يصنعوا أعمالاً فنية من أقل الطروحات خيالاً، كما أفرز هذا القرن فنانين متفرقين ذوي أصالة استثنائية. وأبلغ من عبَّر عن ذوق القرن الميال إلى السخرية اللاذعة هو وليم هوغارث WILLIAM HOGARTH (1697-1764) الذي وإن اتسم فنه بقساوة مفرطة إلا أنه أفلح في أن يكون رساماً عظيماً. إن سلسلة (زواج على الموضة) ملأى برسم رهيف كما هي ملأى بمقاصد أخلاقية، وبذا فإن صورة (حفل استقبال الكونتيسة) لم تكن تعني فقط «نمطاً أخلاقياً حديثاً» يفرضه السلوك الأرستقراطي المتحذلق -الذي تأثر به هوفمانستال وهو يكتب مؤلَّفه «الفارس الوردي»- بل كانت تصوراً درامياً مرسوماً برهافة حسية فائقة. ومثلُه مثلُ دومنيكو وغويا، برهن هوغارث على أن الرسم الجيد يمكن أن يكون فطناً كذلك؛ وهو اكتشاف تناسب أكثر ما تناسب مع عصر الفطنة آنئذ. إن هوغارث يخلق في صوره الشخوصية أنموذجاً جديداً للجالس أمامه، أو بالأحرى معالجة جديدة، بطولية تقريباً، للجليس البورجوازي. إن مؤسس «مستشفى اللقطاء» مثلاً: لبق، عطوف، متزن، لكنه شخصية مهيمنة، مرسومة بنَفَس «باروكي» عزوم يختلف تماماً عن الصور المعتادة للقرن الثامن عشر.

كانت آراء هوغارث متطرفة في تحيزها للجزر البريطانية على الرغم من أنه بلا ريب كان متاثراً بالرسم الفرنسي. هناك أناقة فرنسية أكثر حضوراً في العمل الأوهى، لكنه الأجمل، لفرانسيس هايمان (1708-1776) أحد القلة من الرسامين التزيينيين الإنكليز. إن صورته المأخوذة عن مسرحية شكسبير «كما تحبها - As You Like it» تنضح عذوبة وهي «روكوكوية» في ملاءمتها لموضوع الصورة، كما أنها تهب الفن الإنكليزي الجاد المتجهم بعض اللمسات الفاتنة التي جاءت متأخرة جداً.



هوغارث: زواج على الموضة

يعزى الفضل الأكبر للنقّاش غريفلوت في انتقال أفكار الأناقة الفرنسية إلى توماس غينزبرَه GAINSBOROUGH (1727-1788). إن غينزبره هو العبقري المتفرد في الرسم الإنكليزي خلال القرن الثامن عشر. ويبدو أن مواطنيه لم يغفروا له فنه -أو الأصح لم يفهموه- حتى اليوم. وبحكم كونه غير تقليدي، وكما ورد على لسانه نصاً في رسائله الجياشة «أوزّة وحشية في أحسن حالاتها»، فإن غينزبره طوّر أسلوبه من صور مبكرة «ساذجة» خلابة، حيث السماجات البحتة هي مصدر السعادة، إلى انطباعية شفافة في عمله اللاحق. إن رائعته (السيد والسيدة آندروز) تكاد تشبه رسماً لـ «واتو» ولكن ضمن مشهد طبيعي إنكليزي صرف. إنها مرسومة بطراوة مدهشة حيث يقف فيها المالك الشاب وزوجته المغتاظة إلى جوار حقل القمح الذي يُعد حقاً قطعة مثالية للاستجابة المباشرة للطبيعة.



غينزبره: السيد والسيدة أندروز

لم يكن غينزبره -بخلاف منافسه رينولدز- يلقى أي صعوبة إطلاقاً في إيجاد الشبَه. وفي كل أعماله المتأخرة هناك عفوية «موزارتية»(*). إن بناته يواجهننا مرة بعد أخرى وقد غلبت عليهن الكآبة. إنهن لسنَ جميلات على نحو خاص لكنهن يظهرن بأمانة وفورية مذهلة. لقد كان غينزبره رساماً خالصاً (مع أنه كان محباً للموسيقى وهو ولع يناسب الرسم)، وحتى في رسومه الشخوصية الكبيرة بدا العمل وكأنه من خَلقه وحده.

إن في استجابته لرسم الرداء شيئاً من حساسية «واتو». والجرأة السلسة في صوره المتأخرة، مثل (ماري، والكونتيسة هاو) لم تكن متوقعة في الرسم الإنكليزي، وهي تبشّر بـ «رينوار» قادم في القرن المقبل ولا تتصف بالجهامة الأكاديمية التي تطبع رسوم «الأكاديمية الملكية» التي ناصبها العداء. إن فستان السيدة هاو، القرنفلي - الأرجواني الرائق، يكفي للتدليل على أن غينزبره لم يكن ريفياً تواقاً لرسم المشاهد الطبيعية وحسب

(*) نسبةً إلى موزارت (1756-1791) المؤلف الموسيقي النمساوي.

بل رسام حاذق ببصيرة نفاذة للأنسجة. إن صورة (نزهة الصباح) تركت وراءها تلك الدقة والمسحة «الهولندية» التي اتسم بها عمله المبكر. والمتنزهان المتزوجان حديثاً يتجولان بلا اكتراث وسط أوراق الشجر الخلابة، وكل شيء تشوبه أناقة هيفاء كأنه رسم تخطيطي... إنْ في الأشرطة أو الرداء أو فرو الكلب الأبيض الجميل. إنها خفة اللمسة التي لا تنتمي للفن الإنكليزي لكنها توحّد غينزبره مع «واتو» ومع «تيپولو» على السواء. إن مناظره الطبيعية الفخمة كثيراً ما تغلّفها مسحة من المراوغة البارعة، حتى بدت ماشيته فيها أنيقة هي الأخرى. ولقد وصف هوراس والپول صورته (مكان السقاية) للعام 1777 بأنها: «أجمل مشهد طبيعي رُسم لحد الآن في إنكلترا»، وهي تمثل ذروة التمازج بين المثالية والطبيعية في القرن الثامن عشر. إنها أقل تصنعاً من «بوشر» وأقل فظاظة من «ويلسون».

في هذا الوقت، كانت مكانة غينزبره قد توطدت في لندن بعد فترة أمضاها في «باث». لكن على الرغم من كونه الرسام المفضل لدى الأسرة المالكة إلا أنه لم يكن الرسام الأبرز بنظر الأكاديميين. لقد احتفظ السير جوشوا رينولدز (1723-1792) بهذه المنزلة، وبفضل مواعظه التي فاقت ممارسته العملية استطاع أن يرفع شأن الفنان في إنكلترا. إن طروحاته لـ «الأكاديمية الملكية» المؤسسة حديثاً، التي شغلَ رئاستها أول مرة، تضمنت -إضافة إلى جملة من الأحكام الصائبة- اعترافاً كريماً ومؤثراً بالتقدير المميز الذي يكنّه لغينزبره، لكن هذا التقدير جاء، مع الأسف، متأخراً بعد أن رحل منافسه غينزبره عن الدنيا. ولأنه كان تواقاً لأن يكون «مَعْلَماً» يحتذى به، ومصمماً على إقحام حالة الفخامة في فن التصوير، فقد دأب رينولدز على تصوير أفراد رفيعي الشأن في رسومه، مثل (الدوق مارلبورو وأسرته) لكن مشاعره العاطفية نحو جلسائه، وبخاصة الذكور منهم حققت له نجاحاً لا يوصف لصورة مثل (الكولونيل تارليتون). وحيث إنها رُسمت في العام 1782 فهي تؤشر إلى مصاهرة طبيعية لرينولدز مع «الباروك» في الوقت الذي يمهّد خيلاؤها العسكري السبيل لبروز الفنان غروز. وفي أحسن حالاته، فإن رينولدز امتلك بساطة مباشرة نجمت عنها -حتى حين تكون الجالسة أمامه مدعاة للرثاء- تحفة مثل (نيللي أوبرين) حيث تبدو الفتنة غير مصطنعة، بل منقولة ببراعة إلى صورة محكمة البناء، وأقل ما تكون «روكوكوية»، والتي يبدو إزاءها عمل غينزبره المتأخر، مهلهلاً.

يؤلف غينزبره ورينولدز المظهرين التوأمين لقمة الفن الإنكليزي في القرن الثامن عشر. إلى جانب ذلك، كان هناك طلبٌ أقل على صور شخوصية بقياس صغير لأناس عاديين وهم في منازلهم وحدائقهم وقد رُسموا بأمانة لا بأناقة. مثل هذه الصور نجدها في عمل جورج ستوبس (1724-1806) حيث الناس في الحقيقة أقل إثارة للاهتمام من صور الخيل الرائعة. كان ستوبس على قناعة بأن «الطبيعة كانت وستبقى أبداً أعلى مرتبة من الفن»، ودراسته للحياة الطبيعية، والخيول قبل كل شيء، تذهب إلى مدى أبعد في تفسير ما كان يعنيه بقوله هذا. إن عمق عمله وأصالته قد انتزعا الاعتراف به مؤخراً، وهي قائمة أصلاً على معرفته التشريحية. إنه حقاً رجل القرن الثامن عشر برصانته العلمية، وإن لصوره مهابة الرؤية «الشاردانية»(*).

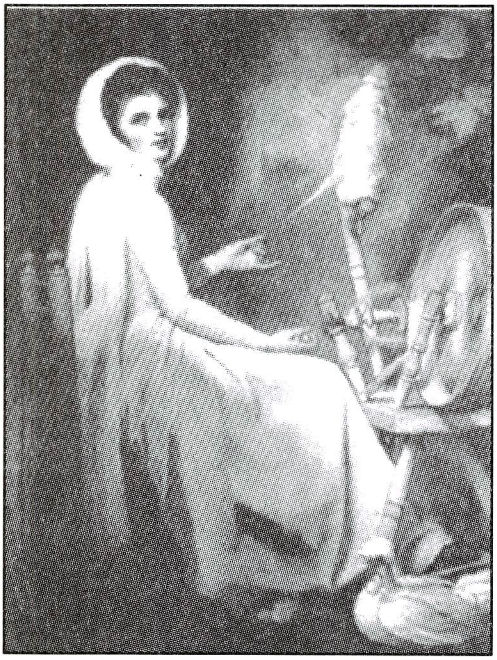
أحياناً، قد تنتفي الحاجة، في الفن، إلى أي اهتمام خاص بالإنسان. وفي صورة لـ «ستوبس» مثل (السعدان والقرد الآسيوي الأبيض) يعود الرسم إلى مهمته إبان عصر النهضة في تسجيله للظاهرة. لقد رسم هذه الصورة بتكليف من الجراح جول هنتر في العام 1772 كإيضاح فسيولوجي في مملكة الحيوان. ويبدو أن مثل هذه الصور إنما تعبر عن قناعة ستوبس واهتمامه أكثر بكثير من الحالة الفخمة التي أسبغها على أحصنته الوجلة، كما بدت في صورته (سيدة وسيد في عربة).

تبدو الهوايات العلمية جلية لدى جوزيف رايت (1734-1797) الذي لم تثمر رحلاته الإيطالية عن نتائج كلاسيكية أو فنطازية بل عن مناظر لروما -مثلاً- وهي مضاءة بفعل الألعاب النارية. ويبدو أن التأثيرات الضوئية قد سحرته. فبفضل ضوء الشمعة الدرامي عمل على إنجاز صورة (تجربة مع منفاخ هواء). إن الصورة توحّد العلم، والضوء، والظل (الكاراڤاجيوي)(**) مع الحكاية الحزينة... كما هو الحال في الفتاة الباكية وقد تناهى إليها أن الحمامة تلفظ أنفاسها. في الوقت ذاته، بقيت النزعة المنمقة المقيتة لفن التصوير سارية. ومع اقتراب نهاية القرن بدا كأن الرسامين الإنكليز فقدوا الحماسة لمواكبة «الموضة» السائدة. إن عمل جورج رومني (1734-1802) حقق شهرة

(*) الشاردانية: نسبةً إلى الرسام الفرنسي شاردان.

(**) الكاراڤاجيوي: نسبةً إلى الرسام الإيطالي كاراڤاجيو الذي ورد ذكره في فصل سابق.

رومني: الليدي هاملتون



لامعة بفضل تصويره المتواصل للسيدة التي ذاع صيتها وكثُر اللغط بشأنها: «الليدي هاملتون». هناك رتابة، مماثلة لرتابة الرسام غروز، تغلّف صور رومني لها وقد طغت على فتنتها المصطنعة. كما أضعف إصرار رومني على إرضائها شخصياً من أسلوب معالجته. وهناك رسام أكثر صقلاً وتنويعاً هو جوهان زوفاني (1734-1810) الذي استقر به المقام في إنكلترا بعد رحيله عن ألمانيا. وتسلط صوره البورجوازية -وبخاصة تلك المكرسة للعائلة المالكة- الضوء على مجتمع تلك الحقبة؛ في الأوقات التي يلتئم فيها شمل الأسرة لشرب الشاي أو للجلوس تحت الأشجار ابتغاء رسمهم.

لم يكن في أيٍّ من هذا التسجيل المُسهب للمجتمع تلميح ما إلى النُّذُر العاصفة للثورة الفرنسية. فقبل أمدٍ طويل من تلك الضربة القاصمة التي أطاحت بحق الملوك المقدس وأودت بحياة لويس السادس عشر، فإن «الروكوكو» الذي سبق أن أقرّ مثل هذه المفاهيم الساذجة تعرّض للنقد والتجريح. وما لبث التقديس السابق للتحف القديمة والكلاسيكية أن انحسر ظله وانكفأ، وبذا خضع مؤقتاً للأسلوب «الروبنزي»(*). إنه الآن يتخذ مساراً جديداً مُحَفَّزاً بالحفريات التي جرت في هيركولانيوم وبومبي من العام 1748 فما بعد، وبظهور العالِم الجمالي وينكلمان على الساحة الفنية وحملته ضد «الروكوكو»

(*) الروبنزي: نسبةً إلى لافنان بيتر بول روبنز، الذي ورد ذكره في فصل سابق.

وإشادته بالبساطة النبيلة المتمثلة بالفن الإغريقي. كانت روما هي الهدف. فهنا، بإمكان المرء أن يتآلف مع التُّحف والنُّصب والآثار القديمة، كما فعل جوهان هينريش تيزشبين (1722-1789) حين صوَّر الفيلسوف الألماني غوته في إيطاليا؛ رجلاً على صلة بالطبيعة والتحف القديمة (الأنتيك) على السواء.

طغت الجدية المفرطة على الكلاسيكية - الجديدة، رافضة دون لأي أي محاولة لمعالجة الموضوعات الكلاسيكية بروح مرحة أو عابثة. وبدلاً من تناول الأسطورة بأسلوب مسّلٍ، كما فعل تيپولو، فإن هناك طهارة وصدقاً أشبه بالنحت في صورة پومپيو باتوني (1708-1787) المعنونة (الزمن يفسد الجمال) الصافية الساكنة المصقولة. ومثلُه مثلُ معظم رسامي الكلاسيكية الجديدة حظي باتوني بالإعجاب كرسام صورٍ شخوصية، وبخاصة في أوساط الشبان الإنكليز الذين «يتموضعون» قصداً في أثناء رسمهم للإيحاء



تيزشبين: غوته في إيطاليا

بأن ثمة أطلال كلاسيكية أو نُصب ما في خلفية الصورة (لكنهم كانوا أقل إقناعاً من الصورة التي بدا فيها غوتة في رسم تيزشبين). إن الرسم المُنفّذ بعناية فائقة يدلنا على أحد أوجه الخلاف التي ميزته عن سمة التخطيط السريع في عمل «الروكوكو». ويُعد أنطوان رافائيل مينغز (1728-1779) كلاسيكياً بدرجة بدا الموضوع في صوره واهناً لكنه امتلك كفاءة عالية في رسم الصور الشخوصية.

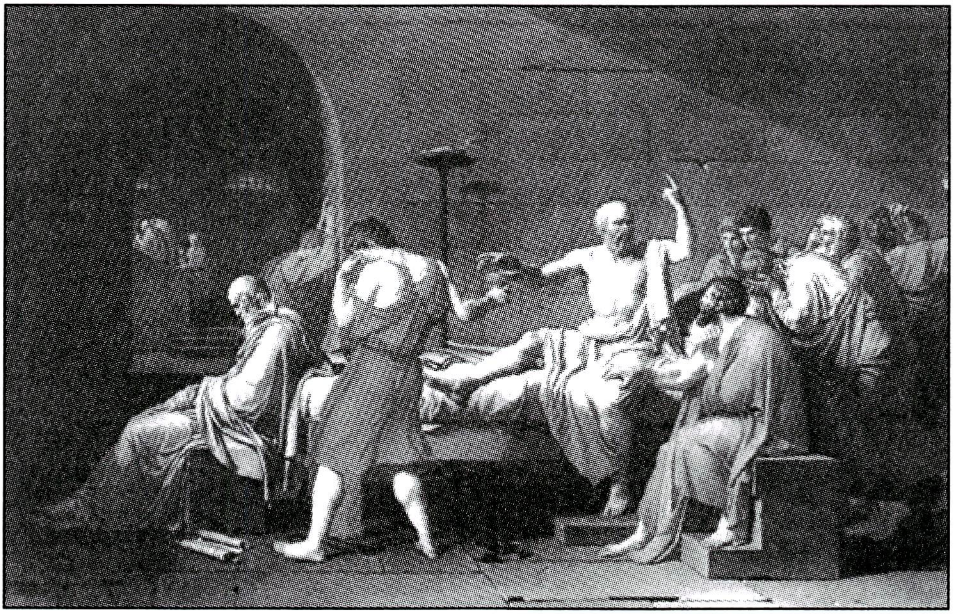
إن القدرة على المناورة بين الموضوعات الكلاسيكية المثالية والصور الواقعية المتطرفة تبدو بأجلى صورها لدى جاك لويس ديڤيد JACQUES LOUIS DAVID (1748-1825). فعلى النقيض من معظم رسامي الكلاسيكية الجديدة انجرف ديڤيد بتيار السياسة وأفصح عن عواطف ثورية عنيفة ضمنت له مركزاً مرموقاً في عهد نابليون ومهانة لا نظير لها بعد زوال عهده. إن العصر الاستثنائي الذي شهدته باريس في ظل نابليون سيبقى حياً في الذاكرة بفضل رسوم ديڤيد لراعية ذلك العصر العذراء (السيدة ريكامير) المتكئة باسترخاء على الأريكة، مزهوة بجمالها الأخاذ وهي تستقبل منا الإطراء والإعجاب. إنها المعشوقة عشقاً جماً وهي التي لم تعشق قط يوماً. إن صورتها تتألق جلاءً وبهاءً... إنها تحفة في فن التصوير الكلاسيكي الجديد، مُنفّذة دون تصنّع مقصود، وفي أصالتها بساطة متناهية... ومضلّلة معاً.

إن (موت مارا) صورة مؤثرة للغاية من الوجهة الدعائية بقدر ما هي واقعية حدّ التقزز. نحن هنا قبالة استشهادٍ من أجل دينٍ جديد يثير فينا الحماس كما فعلت من قبل صور جَلد المسيح والتمثيل بالقديسين. وعلى صعيد أكثر ارتقاءً، هناك موت آخر تخيله ديڤيد بانغمار عاطفي أقل هو (موت سقراط). إنه موضوع ربما لا يكون موفّقاً بتلميحه إلى الديمقراطية التي أدانت البريء باطلاً، لكنه استعاض عن الواقعية فيها بالهيبة والوقار. فموت سقراط كان فعلاً رواقياً(*). إنه يعلمنا كيف ينبغي أن نواجه الموت أيضاً. إن صورة ديڤيد هذه تمثل درساً أخلاقياً لو قُدِّر للفيلسوف «ديدرو» أن يراها لأشاد بها مثنىً وثلاثاً.

(*) الرواقية: سبق الإشارة إليها في الفصل السابق.



جاك لويس ديڤيد: مدام ريكامير



جاك لويس ديڤيد: موت سقراط

إن كلاسيكية ديڤيد الشفافة تعد إنجازاً خاصاً به. ولقد احتوت تلك الحقبة أيضاً الأسلوب المتمازج لـ «كوريجيو - ليوناردو داڤنشي»(*) في شخص پيير - پول برودهون (1758-1823) الذي ترينا صورته لراعيته الإمبراطورة جوزفين، وهي مضطجعة في بقعة مكتظة بالأشجار، اختلافاً كبيراً عن غرفة «مدام ريكامير» الخالية المحتشمة، كما أن خلفية صورة برودهون ملأى بأوراق الشجر بغموض يماثل غموض الرسام الفرنسي «كورو» في عمله المتأخر. إن الاستجابة للأدب الرومانسي أثمر عن صور كثيرة، وكان أنطون جان غروز (1771-1835)، تلميذ ديڤيد الخاص، رومانسياً بطبيعته على الرغم من محاولاته المستميتة باتجاه الكلاسيكية. إن صورته (نابليون في آركولا) تعرض ما نعرفه: إعجاب غروز بالرسام روبنز حين رسم هذه الصورة في العام 1801. إن اندفاعة نابليون وعنفوانه يفصلان الصورة عن مساعيه تلك ويقودانها باتجاه المنجزات الرومانسية لكلٍّ من الرسامين: جيريكول وديلاكروا.

لكن أطول الفنانين عمراً وأعظمهم تأثيراً في القرن الثامن عشر هو ذلك العبقري الذي وُلد بعيداً عن أيٍّ من المراكز الفنية الأوروبية الراسخة. لقد نهض الرسم الإسباني بغتة على يد فرانشيسكو دي غويا FRANCISCO DE GOYA (1746-1828) الذي تأثرت صوره المبكرة بعض الشيء بالرسام تيپولو، والذي أثّرت صوره اللاحقة في الرسام مانيه. إن غويا يجعل من سُنّة القرون زماناً تافهاً ويكاد يسخر من تاريخ الفن بأكمله، ومن العسير إدراجه في أيٍّ من التصانيف المعروفة اللهم إلا بتصنيف خاص به وحده. وعلى غرار معاصره تاليران فقد تسنى له أن يشهد، عبر حياته المديدة، فترة عصيبة للغاية لكنها مميزة بخاصة.

وُلد غويا في ساروكوزا لكنه عمل في مدريد حيث كانت الشخصيتان المتعارضتان: تيپولو ومينغز، يعملان على استنباط صور تركت بصماتها فيه. مع ذلك، فإن حاسة الملاحظة لدى غويا كانت، منذ البدء، نفاذة فاقت ما لدى مينغز من الناحية السيكولوجية، وعلى الرغم من أهليته الزخرفية المدهشة فقد استهواه العالم العادي

(*) ورد ذكرهما في الفصل الخاص بـ «عصر النهضة المتأخر».

لدومنيكو تيپولو أكثر بكثير من عالَم الرسام جيامباتستا الأسطوري. يؤلف الرجال والنساء موضوعه وعالَمه، فصوره تكاد تخلو من المناظر الطبيعية، والدواخل، والأشياء الساكنة لتركّز على الناس وسلوكهم. إن رسومه التمهيدية المبكرة للأنسجة هي -فنياً- استمرار للواقعية التزيينية التي تبناها تيپولو في شبابه. إن فيها من الابتكارية الأخاذة في مشاهده الريفية مما يتعذر تقديرها حق قدرها إلا بمشاهدتها بمجموعها في متحف «پرادو» بمدريد، لكن أحد أحسن الأمثلة هي صورته (المظلة): إنها صورة نابهة حقاً لحدثٍ غير عاطفي بالمرّة ومع ذلك فهي فتانة بتأثيرها التزييني. مثل هذه الصور، وبما ملكت من فتنة عفوية، تكشف عن عين غويا الثاقبة التي صيّرتها الأحداث عيناً أشد مضاءً وهجاءً. إن أغلب ملحوظاته اللاذعة عن السلوك لم تُرسم بل نُقشت في سلسلة (لوس كابريكوس Los Caprichos) - (النزوات) المتعلقة بالحياة الحضرية والتي قُدمت لأول مرة عند منعطف القرن العشرين.



غويا: المظلة



غويا: دونا تاديا آرياس

في تلك الأثناء، كان غويا قد أصبح رسام صور شخوصية، مواكباً الزيّ الشائع ورساماً للملك. إن في صورة (دونا تاديا آرياس) بساطة خداعة حيث يُحدّق بالفتاة علانية مع حصيلة «ساذجة» تقريباً. مع ذلك، فإن في ثوبها حرية تخطيطية غمامية مماثلة لمعالجة غينزبره وتيپولو. هذه الحرية أتاحت لغويا أن يحافظ على حيويته حتى عند رسم صورة رسمية كبيرة جامعة مثل (أسرة شارل الرابع). إنه يلحظ، دون تعليق، الشخوص الملكية البلهاء، رافلة بأزيائها البلاطية الفاخرة، ويفعل اللون فعله لـ «تزويق» شخصياتهم الجوفاء. إن صبغة الزيت على تنورة الملكة جاءت بشكل بقع بالبني - الأرجواني ثم بُقِّعت ثانية على النجوم الماسية وعلى تطريزات الملابس، ثم خُفِّفتَ بشكل غشاوات باهتة من النغمات البنفسجية على شاش الأردية. وحده الولد الصغير، الابن فرانسسيكو، الأكثر جاذبية من بقية أفراد أسرته، انفرد بصلابته وإشراقته وسط غشاوة من لون رقيق.



غويا: أسرة شارل الرابع

رسم غويا (السيدة بملابسها) مستكينة بحرية أكبر مُظهِراً الرأس في الحقيقة بجرأة رعناء تقريباً. قد لا نجد فيها أي رسم تخطيطي مسبق: مجرد أشكال من الزيت يُستدل منها -انطباعياً- على الوسائد المنتفخة والثوب الملتصق -كأنه قد رُطِّب ليطابق جسدها تماماً- والانحناءة «الروكوكوية» للخُفَّين اللذين يواجهان الناظر قصداً. ولم تلبث الأحداث التي ألّمت بإسبانيا أن تزّود غويا بواقع أكثر إحباطاً وإيلاماً ليستلهم منه رؤاه. فالغزو الفرنسي لإسبانيا قضى مؤقتاً على أسرة بوربون الملكية الرجعية، وتجلت وحشية الإنسان للإنسان بأوضح صورها في المشهد المتوهج بضوء القنديل الذي أبدعه غويا في صورة (الثالث من أيار 1808) حيث يطلق الفرنسيون النار على الرهائن، وهي صورة رسمها بعد ست سنوات من ذلك التاريخ دون أن يُنقص الزمن من الرعب الحقيقي الذي جسّده الحدث في حينه.

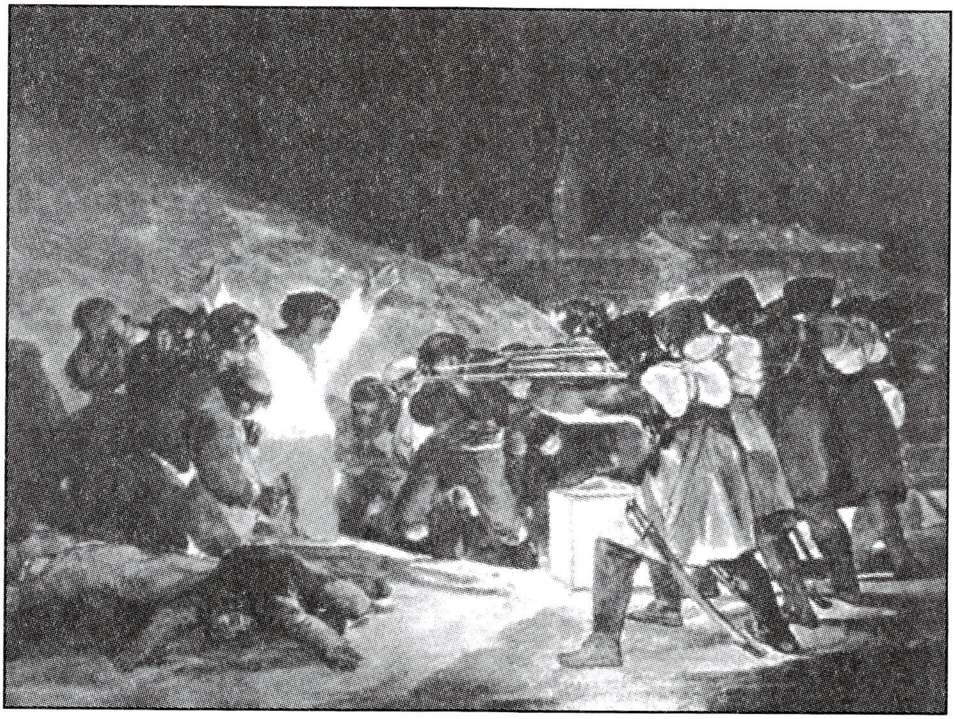


غويا: السيدة بملابسها

إن الواقع الذي شهده غويا بأم عينيه كان أقسى مما حلم به دومنيكو تيپولو وأفظع، وقد اضطره إلى أن يستبدل سخريته المسلية بشفقة متوحشة. إن عمله المتأخر (كولوسوس)، العملاق الذي يطلّ على عوالم معتمة، قد يرمز إلى مبتغاه: انهيار العقلانية، ربما، وبزوغ المسوخ المرعبة... إنه الإحساس باليأس يراود العالم الحديث في مخاضه العسير. وفي كل أعمال غويا، سواءٌ تلك التي تمثل أناقة القرن أو تلك التي ولجت الانطباعية والتعبيرية، هناك فكرة موجهة تربط أعماله كلها. فمحور أعماله هو الإنسان: في أحلامه ونزواته.. في آماله وهواجسه... في خسّته وقداسته. وهذا الاهتمام المتواصل بالأحياء وذاك «التكنيك» الذي لجأ إليه للتعبير عن هذا الهم، جعلا غويا بحق رسام «الإنسان».

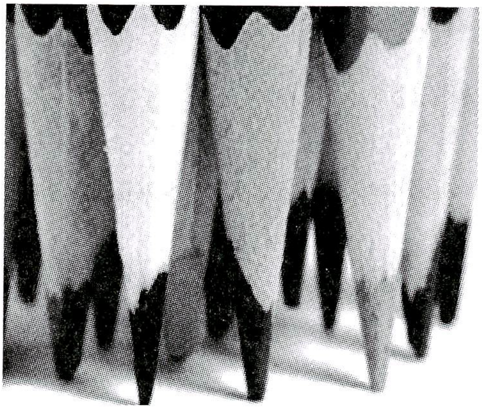
إن المرء ليتساءل إنْ كان الرسم بالنسبة لـ «غوياً» مَركباً لتحقيق الغموض أو للكشف عنه، لكنه على الأرجح وسيلة لتسجيل الحقيقة ونقدها بأساليب بارعة قد تبدو لنا، للوهلة الأولى، مبهمة أو غامضة. فقد كانت رسومه التي تعبّر عن الفكر السياسي، مثلاً، تغلّفها السرية أكثر من أن تفصح عن مكنوناتها مباشرة، ففيها توريات لمحها معاصروه على الرغم من أنها كانت تمثل حكايات خرافية. ولقد كان غويا، شأنه شأن شعراء إسبانيا في أواخر القرن، غالباً ما يلجأ إلى مثل هذه الحكايات حين لا يكون المجال متاحاً له -أو لغيره- للتعبير عن أفكارهم السياسية.

ترك غويا وراءه عدداً هائلاً من الأعمال الفنية: ما يقرب من خمسمئة لوحة زيتية وما يقرب من ثلاثمئة محفورة على الحجر والنحاس، وما يقرب من ألفٍ من الرسوم التخطيطية. والمذهل في فن غويا هو التضادات الحادة والانعطافات غير المتوقعة، فروّاد متحف «پرادو» لا يكادون يصدقون أعينهم وهم يمرون أمام لوحته (الأسرة المقدسة) ثم (إطلاق النار في الثالث من أيار) ثم (بائعة الحليب في بوردو) ثم أمام الرسوم السوداء لسلسلة (بيت الرجل الأطرش)(*). فمن النادر أن يتوقع المرء في حياة أي فنان، مهما طالت، أن يمتلك هذا التنوع الفريد في فنه. في نيسان 1828 توفي غويا في بوردو، وقد أعيد رفاته إلى إسبانيا في العام 1901؛ في مطلع القرن الذي شهد تحولات جريئة في الفن سبق له أن ضمّنها في أعماله والتي بشّرت بالانطباعية من بعده.



غويا: الثالث من أيار 1858

(*) في العام 1819 وقع غويا فريسة المرض وكان قد اقتنى منزلاً ريفياً في ضواحي مدريد أطلق عليه الجيران «بيت الرجل الأطرش»، وفي هذا البيت، وبعد تماثله للشفاء، أنجز أربعة عشر نصباً كبيراً عُرفت بالرسوم السوداء.



IV
من الرومانسية إلى سيزان

في العام 1785 كتب هوراس والپول(*) بعد أن رأى صورة الرسام هنري فوسيلي (1741-1825) في الأكاديمية الملكية: «إنه لمجنون حد القرف، أكثر جنوناً من ذي قبل، مجنون تماماً». هذا التعليق يثير الاستغراب حقاً لا سيما وأن والپول نفسه كان رومانسياً، وهو مَنْ ألّف «قلعة أوترانو» المروّعة، وبنى «ڤيلا» بأسلوب قوطي مُقلّد. وفي الوقت الذي كان والپول في فاتحة عهده من أرستقراطيي القرن الثامن عشر العقلانيين وارتأى أن ينغمس في روايات خيالية مثيرة، تافهة أحياناً، فإن فوسيلي كان -بدوره- فناناً خيالياً مقتدراً أقدم على تصوير الأحلام والاستحواذات بجرأة متناهية، كما كان في الوقت ذاته ديمقراطياً فصيحاً لاذعاً. إن صورة (الليدي ماكبث) تعد ضربة موجهة للرومانسية... شيئاً من التقدير والعرفان لشكسبير وتمجيداً للغرابة والشذوذ. كانت التأثيرات الخيالية البالغة جزءاً من الإحساس الجديد بالحرية المنبثق من وطأة العقلانية المفرطة وقد تتوّجت هذه التأثيرات في تخيلات الرسام ترنر للطبيعة. وهي كذلك في أشد نزواتها وأبهى صورها الميلودرامية والتعظيمية لدى جون مارتن (1789-1854) حيث تسمو البنايات والمناظر الطبيعية على الإنسان فلا يعود له شأن يذكر، كما في صورة (صادق في بحثه عن

(*) هوراس والپول (1717-1797) كاتب وناقد إنكليزي من أوائل مؤلفي «روايات الرعب».

مياه السلوان). وعلى الرغم من أن فوسيلي وُلد في سويسرا إلا أنه استقر منذ أوائل حياته في إنكلترا وتسنم مراكز مهمة في الأكاديمية الملكية. كان من بين تلامذته: كونستيبل وإيتي، وكان له صديق مقّرب إليه وصفه بالقول: «إنه جيد بدرجة يغري المرء على الإفادة منه»، وهو الشاعر والفنان وليم بليك WILLIAM BLAKE (1757-1827).

إن إعراض بليك ونفوره من الفن الرسمي للقرن الثامن عشر، وازدراءه لرينولدز، أمران لم يكن له مناص منهما. فطبيعته الرؤيوية النفاذة تمخضت عن قصائد وصور (أغلبها بالألوان المائية) ذات مغزى خاص به تقريباً. هنا، لم يكن الفنان معنياً بفن التصوير السائد في حينه: التقليدي والمألوف، بل فضّل بليك مثلاً أن يرسم (شبح قملة)! ولجأ إلى مخيلته الصوفية سعياً لأن يعبّر عن مفهومه الخاص في رسم (الله يخلق آدم) أو (الشيطان يستفزّ الملائكة المتمردين) بتلك الشدة المتناهية التي تتعارض ومبدأ التقليل من الفلسفة في الرسم الذي تبناه العديد من معاصريه.

عاش بليك ومات فقيراً. لقد وقف خارج كل ما يطلق عليه عادة تسمية «مجتمع» من فرط أمانته وانهماكه الشديد في أن يكون مبدعاً. ومن المرجح أن هوراس والپول كان سيطلق عليه المواصفات ذاتها التي وسم بها فوسيلي. وعلى الرغم من التأثير الفني اليسير الذي خلفه بليك من بعده إلا أنه، مع ذلك، كان أنموذجاً يحتذى به للعديد من فنانين القرن اتاسع عشر الذين جوبهوا هم أيضاً بالإعراض والإهمال من قِبَل معاصريهم. وبفضل بليك، صار للفن هدف جديد؛ إنه «مرتبط»، لا بواقع الحياة اليومية أو الفضاء، بل الرسم طريقة، تماماً كما هو الشعر، لوعظ البشارة: بشارة بليك المثقف، المُشوّش، لكن المخلص حدّ الانفجار. إن لثورته علاقة وثقى بالفن الحديث، إذ إنه أحد أوائل الفنانين الذين حطموا تقاليد عصر النهضة في رسم عالم مُنظّم والإنسان في وسطه.

في موازاة مع بليك، في منحاه الشخصي ونأيه عن رسم الحياة اليومية، يأتي الرسام صموئيل پالمر (1805-1881) الذي استطاع في شبابه أن يصهر عالم الحقيقة ببراعة وكذا أحلامه الرعوية «الڤرجيلية»(*). فقد كتب يقول: ينبغي أن يكون هناك «وميض

(*) نسبةً إلى ڤرجيل (70-19 ق.م) كبير شعراء الرومان وصاحب ملحمة (الإنيادة).

غامض» خلف التلال. والحق أن أحسن أعماله تملك مثل هذا الوميض بالضبط. عنده يتغير المظهر العادي إلى هيئة أخرى، فتصبح صورته (دلويش) مثلاً «البوابة إلى عالم الرؤية». إن لرومانسية پالمر، إذن، سمات مماثلة لبليك تفصله عن عالم توماس لورنس (1769-1830) البنيّ / الأحمر (الماهوغني) الزلق الذي تربع على دسته. فبحذرٍ غاية في البراعة استطاع لورنس أن يبتكر، في العام 1789، في صورة (الملكة شارلوت) أنموذجاً رومانسياً للصورة؛ ففي طريقة معالجتها بالذات تبشير بما جاء به ديلاكروا من بعده. إن الدهان يتلألأ ويتفرقع على الرداء الليلكي (الأرجواني) الفضي، وأشجار الخريف مُسلطة على القماشة ورشقة من ستارة باروكية مضاءة بلون زبرجدي ساطع. إن الصورة تنبض باعتداد الرسام. لقد ملكَ لورنس القدرة على التصوير المباشر، كما في (الأميرة ليڤن) التي تشبه الطير، وهي لا تعدو عن أن تكون رسماً تخطيطياً عند مقارنتها بالأسلوب الفخم الذي رسم به صورة (السيد والسيدة إنغرستين) التي دلّلت على كفاءته في رسم الأشخاص بالقياس الطبيعي. إن ذيوع صيت لورنس عبر أوروبا، برسم الشخصيات التي دحرت نابليون، يُعد أول انتصار أوروبي يحرزه رسام إنكليزي، وهو في هذا لم يكن رساماً طارئاً من قاطني الجزيرة البريطانية قط، بل رسام مرن ومنمق، كما يتجلى ذلك في صوره.

هناك رسام اسكتلندي بارز ومعاصر لـ «لورنس» هو السير هنري رايبرن (1756-1824) الذي وإن كانت تحدوه الرغبة في زيارة لندن إلا أنه ارتأى أن يقصر نشاطه على أدنبره. هنا، لقيت معالجته الزاهية وبراعته المراوغة ترحيباً بلا ريب.

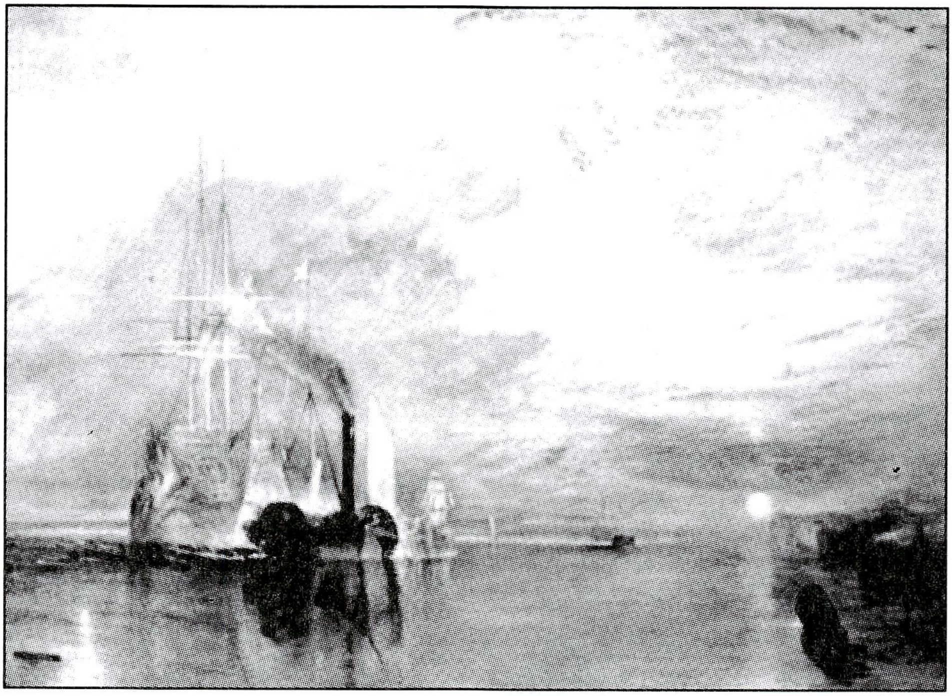
في العام 1824 تسنى للرسم الإنكليزي أن يلعب دوراً مباشراً ومذهلاً في الحركة الرومانسية حين عُرضت صورة كونستيبل (Haywain) في «صالون» باريس فتركت تأثيرها في ديلاكروا. والواقع إن صلات الوصل بين الفنانين الفرنسيين والإنكليز كانت تزداد وثوقاً بصورة عامة. فقد تنقّل جيريكول بصورته (طوف ميدوسا) في أرجاء إنكلترا. وقدِم ديلاكروا في العام 1825 مع صديقه ريتشارد بوننغتون الذي سبق أن تدرب في فرنسا وكان على اتصال بوليم يتي. إن تفرّغ إيتي للرسم العاري كان استثنائياً في الفن الإنكليزي، كما أن محاولته إقحام الحسية الڤينيسية في ألوانه جعلت ديلاكروا أكثر محاباة له... أكثر منا نحن الذين نملك صور ديلاكروا ذاتها!

إن التأثيرات المُشبعة بالهواء في المناظر الطبيعية للرسام بوننغتون هي أكثر ما تكون «إنكليزية» في السياق المألوف، على الرغم من اللمسات التجميلية فيها والتي لم تجعلها قط «فرنسية» كما كان يأمل الإنكليز في الصور الفرنسية. إن حب الإنكليز للمنظر الطبيعي سبق أن تجلى في «مدرسة» كاملة في «نوريج» حيث أقام جون كوتمان (1782-1842) وجون كروم (1768-1821) اللذان عبّرا معاً بجلاء عن التأثير القوي المتواصل لرسامي المنظر الهولنديين، وبخاصة روزدايل. مع ذلك، فقد كان المحفز الأقوى هو الريف المحلي ذاته، بوشائجه الطبيعية مع هولندا. لقد أضحى الرسام الآن أكثر حرية من ذي قبل في أن يرسم ببساطة ما يشاء ويهوى، كما في صورة كوتمان (ساحل وقوارب).

هناك هالة مغايرة جداً أحاطت بمسيرة وليم ترنر TURNER (1775-1851) المولود في لندن، الذي أصبح عضواً في الأكاديمية الملكية وهو في سن السابعة والعشرين، والثائر الذي حقق منذ أوائل عهده شهرة طاغية بفضل مناظره الطبيعية الرومانسية وأضحى في السنوات المتأخرة من عمره المديد -في نظر راسكين- بطل «الرسامين المحدثين». وتعد صورته (الصباح النديّ) مثالاً مبكراً على حساسيته «الوردزورثية»(*) أحياناً تجاه المنظر العادي. إن (الصباح النديّ) يرفل بالبرودة، والجو المخيم عليه أهم بكثير من الكتلة الخرقاء للناس والأحصنة. والحق، أنه على الرغم من أن ترنر رأى كل ما في الطبيعة بعينين إنسانيتين ثاقبتين فإن الأشكال التي رسمها مثيرة للحيرة في الغالب. إن العناصر المتصارعة تسوقه إلى تأثيرات كونية على غرار موسيقى واغنر؛ فاندلاع الحريق في مبنى البرلمان الإنكليزي «الڤالهالا» في العام 1834 أوحى بمشهد رائع حيث تتأجج ألسنة النار على الماء، وكأنها تنبعث من زيت، فتبدو السماء ذاوية هاوية. إن المرء ليداخله إحساس بأن بنية العالم قد أُضرمت فيها النار لتكون محرقة الرسام.

إن العناصر لتشهد آخر الطقوس في صورة (تيميرير) وهي مشهد سوداوي مكبوت حيث تقطر سفينة قديمة نحو مرفأها الأخير بين الشمس الآفلة وبدء طلوع القمر. إن في السماء، نصف المنصهرة ونصف المبردة بالأخضر المزجج، إنجازاً استثنائياً للرسم الأوروبي؛

(*) نسبةً إلى الشاعر الإكليزي وليم وردزورث.



ترنر: طرادة تيميرير

أنه «الصدق إزاء الطبيعة»، لكنها طبيعة مُقتنصة في إحدى لحظاتها النادرة. إن الطبيعة تبدو معطلة ومغلوبة على أمرها في صورة (أحد دواخل پيتورث) التي تتسم بجرأة متهورة لم تكن معهودة حين رسمها في العام 1835؛ الضوء واللون وحدهما هما سيدا الموقف هنا. فـ«پيتورث» تومض بالأحمر والأزرق والأبيض الساخن. إنها رؤية مرسومة -إن صحّ القول- من بين أجفان منسدلة.

قال جون كونستيبل JOHN CONSTABLE (176-1837): «لا يمكن للخيال وحده أبداً أن ينتج أعمالاً فنية تصحّ مقارنتها مع الحقائق». إنه لم يغلق عينيه إزاء الحقيقة، ومن السهولة تلمس التناقض بين مشاهده الإنكليزية الحقيقية ومشاهد ترنر الأثيرية والدخيلة. مع ذلك، فإن كلا الرسامين اعترفا بأستاذية كلود. وبخلاف ترنر فإن كونستيبل لم يلقَ نجاحاً شعبياً، ولم يغادرا إنكلترا، واقتصر في صوره غالباً على رسم

المشاهد التي أثّرت فيه عاطفياً - وفي مقدمتها تلك التي تصور موطنه «سوفُلك Suffolk». إن أجلّ ما يرسمه تأثيراً هو عاصفة مُنذرة، والبساطة المتناهية في رؤيته لطريق ريفي، مثلاً، كانت رؤية مباشرة جداً للذوق المعاصر. فصورته (شاطئ برايتون) خالية من الموضوع تقريباً، وهي بذا لا يمكن أن تصلح للعرض قطعاً. إن الرؤية المباشرة لرسمه التخطيطي الواسع لـ (Haywain)، التي مرّ ذكرها، قد جرى تحويرها في صورتها النهائية بحث بدت معتمة بالمقارنة مع الأصل، وكأنها كانت بحاجة إلى «صقل» لتكون مقبولة. إن احترام كونستيبل للحقائق -الضوء المترجرج على أوراق الشجر واللولبيات المتلاطمة بسحابة مثقلة- يتراءى في تخطيطاته سريعاً وأساسياً. إن (Haywain) هي آخر ما بحوزتنا من مناظر الريف الإنكليزي الثري قبل أن تداهمه مناجم الفحم أو تخترقه السكك الحديد. لقد عرضه كونستيبل باتزانٍ خالٍ من العاطفة، والنغمة الأخلاقية هي ذاتها التي تظهر في قصص جورج إليوت.



كونستيبل: **Haywain**

كانت هناك نزعة جديدة تجاه الطبيعة عبّر عنها في الفن الألماني فيليب أوتو رونغ (1777-1810) في وحدة الوجود الرومانسية، وكذلك في المناظر الطبيعية المرتدة لكاسپار فردريش (1774-1840). إن صور رونغ (استراحة بعد الهروب) ليست أنموذجاً أولياً للرسم الإنكليزي ما قبل رافائيل وحسب -في ولعها بالتفصيل- بل كان القصد منها نوعاً من الولاء الرمزي للضوء. وصورة فردريش (تحطم الأمل) رمزية هي الأخرى -لليأس- لكنها أكثر تميزاً في تصورها الخيالي لمشهد قطبي. إن الطبيعة هنا تُنظر بنظرة أكثر سلبية من نظرة ترنر لكن الإنسان يتضاءل ثانية إزاءها إلى حالة العدم؛ إنه يبدو مُشاهِداً لنزواتها ليس إلا، على الرغم من أن النزوة الإنسانية هي التي تلوّن المنظر أولاً وأخيراً.

إن انغماس الرسام في عواطفه -أو الأحرى بنزواته- ولّد نزعة منافسة للكلاسيكية المتأخرة في القرن الثامن عشر. وقد شهدت نهاية ذلك القرن، وبداية القرن الذي تلاه، حقبة مضطربة، وهي واعية بهذا الاضطراب، بعد أن أضحى نابليون، مجنون العظمة الرومانسي، رجل الساعة الأنموذجي، تماماً كما منح بايرون، أنموذج الشاعر والعاشق الرومانسي، الحركة الرومانسية تلك العقيدة القائلة بأن «الهدف الأسمى في الحياة هو الإحساس». إن كلاً من نابليون وبيرون ساهم في إيجاد «الموضوع» لرسوم ترنر، وأسطورة أولهما وقصائد ثانيهما واصلتا مدّ الرسامين بالمادة خلال القرن التاسع عشر.

إن الفن الفرنسي الرومانسي الذي انعكس خير ما انعكس في ثيودور جيريكول GERICAULT (1791-1854) ويوجين ديلاكروا DELACROIX (1798-1863) كانت له جذوره -ويا للعجب- في عمل الرسام غروز، الكلاسيكي - الرومانسي، (نابليون في آركولا) والذي كان آخر فصوله مشهداً رومانسياً للانتحار.

ما كان يُعد حركة أدبية أساساً في إنكلترا وألمانيا اتخذ صورة أخرى له في فرنسا على يدي الفنان العبقري ديلاكروا. فبفضله بسطت فرنسا سطوتها في الرسم منذ ذلك الحين فلاحقاً. لم يرسم سيزان ذلك (التمجيد لديلاكروا) لوحده، بل شاركه في هذا التقدير ڤان كوخ أيضاً. استطاع جيريكول في حياته القصيرة أن يلامس الأشياء الرئيسة التي أضحت في ما بعد رومانسية أنموذجية... والخيول من بينها. فبحيوية تماثل ما لدى روبنز، استشعر جيريكول الخيول وهي في حالة الفعل، وبالأخص في المعركة أو في سباق «الدربي» دون

نظارة في «إيبسوم» ذات المرج المشؤوم. لكن «رومانسية» جيريكول كانت تهدف لأن تكون حقيقية بعد التفاهات الكلاسيكية، وقد استمد الإلهام من مثال غروز في تخيل الحياة المعاصرة - وهو حدث فظيع نجمت عنه صورته (طوف ميدوسا) التي أثارت فضيحة في «صالون» باريس في العام 1819. قبل ذلك التاريخ بثلاث سنوات كانت السفينة الحربية «ميدوسا» قد تحطمت وأُرسي طوف ليحمل الباقين على قيد الحياة الذين شرع عددهم يتناقص يوماً بعد آخر حتى وصل إلى 15 شخصاً من أصل 149 شخصاً. إن المشهد الشبحي ربما يكون «هو» المفتاح لولوج الرومانسية، إذ اسطاع جيريكول أن يجمع على قماشة واحدة طرفين متطرفين من العواطف الإنسانية: الأب المفجوع وهو يندب ابنه الميت يقابله الجمع الملّوح بهستيرية في الطرف الآخر من الطوف. الموت هو الحالة الأشد فزعاً، والبشر لا حول لهم ولا قوة، والجميع مرسومون بـ «واقعية» شمعية حدّ التقزز.

لدى ديلاكروا، نبذَ لونه الرائع وحيويته تلك الاستحواذات الرهيبة لجيريكول، حتى حين يكون الموت هو الموضوع - كما في (موت ساردانا) المترفة المستوحاة من بايرون. ومع أنها بربرية ووحشية في موضوعها إلا أنها مع ذلك صورة جميلة ومقحمة على القماشة بطاقة رعناء. مثل هذه الموضوعات حرّرت ديلاكروا من همّه الخاص ونقلته إلى عالم الخيول المقيدة والرجال الأشداء. وهو -على غرار روبنز- أُعجب بالنشاط والعنفوان، ومثل روبنز أيضاً قُدّر له أن ينفخ الروح في القصة الرمزية. إن صورته (حيرة على المتاريس) المُستلهمة من أحداث ثورة تموز 1830 ربما تكون آخر قصة استعارية رسمت بنجاح، وهي تمثل اللقاء الأخير للواقعية والكاريكاتير السياسي و«رسم التاريخ». لقد دفعت الأحداث السياسية غويا إلى النقمة والاستهجان فمثّل المأساة في (الثالث من أيار 1808). إن لحظة الأمل -حين بدت بوادر الحرية تلهم فرنسا حقاً- أعانت بلا ريب ديلاكروا على رسم هذه الوثيقة الجريئة والمؤثرة، في وقتٍ تنامى فيه الإحساس بخطر الإفصاح عن مشاعر المرء الحقيقية إزاء الأوضاع القائمة.

إن حبّه لما هو غريب دفع ديلاكروا -كما دفع قبله بودلير ورامبو وفلوبير- إلى أن ييّمم شطر الشرق. إن (نساء جزائريات) هي صورة قلما تُشاهد في الجزائر، وهي أكثر ما تمثل ذاكرة وقد انصهرت فيها المشاهد المتعددة التي فعلت فعلها فيه. إنها مثل بلاط



ديلاكروا: نساء جزائريات

«ساردانا پالوس» قبل المذبحة: منطوية مستكينة، لكنها متوهجة بالأخضر والذهبي... النساء مسترخيات لكنهن يقظات، ماكرات حتى في لطافتهن. إن صورة ديلاكروا لصديقه (البارون شڤايتر)، الذي هو نفسه رسام وجامع صور، ترينا تأثير الرسام لورنس فيه، وهي تمتلك رومانسية أقل بذخاً في التألق. فكل من الرسام والجالس كان ساكناً حين رسمت الصورة وهما في العشرينيات من العمر. في غضون ذلك، قادت الموضوعات الشرقية إلى صور شرقية أكثر ثراءً، على غرار ما رسم آنغر. ويبدو أن الجهد الهائل والشامل الذي بذله ديلاكروا قد أنهكه، لكن بعض أفضل أعماله الزخرفية (مثل رسوم سانت سولپيس) رُسمت في فترة متأخرة جداً. كان القرن آنذاك قد وُصف بـ «شتاء المخيلة» الحقيقي -وهو مصطلح أُطلق جَوراً على القرن الثامن عشر- وغالباً ما استحالت الصور المُتخيَّلة التي لجأ إليها ديلاكروا، وبخاصة للعرب والأسود والخيول، إلى تفاهات كتلك

التي ألّمت بمخيلة بودلير. كان على ديلاكروا (مثلَهُ مثلُ بودلير) أن يخلق -بطريقةٍ ما- عالماً خيالياً في باريس المتزمتة للحقيقة جداً. فمنذ ديلاكروا لم يفلح أحدٌ في إشاعة هذا المزيج من الصور الخيالية المستقاة من القصة الرمزية والتاريخ والأدب، وهذه العناصر «المسرحية» لم تكن، ولم تعد، قيد الاستعمال.

إن المنافسة الشخصية التي دفعت ديلاكروا إلى مواجهة آنغر ظهرت بجلاء في صورهما. لقد سعى جان أوغست دومنيك آنغر INGRES (1780-1857) الرومانسي الذي لم يكن يوماً ثورياً، إلى مثال للجمال... مثال عبّر عنه خير تعبير الشاعر بودلير، البطل بنظر ديلاكروا وخصم المحافظة البورجوازية التي يمثلها آنغر، حين قال: «لشدّ ما أكره الحركة التي تخرج عن الخطوط!» إن صور آنغر، بموضوعها، لوحات تاريخية معروضة بتفاهة، وهي عاطفية وأكاديمية بأسوأ معنى. في صور عارياته فقط، بأجوائهن الشرقية التي تمكنه من إقحام الإثارة الحسية القاسية بعض الشيء، نجح آنغر فعلاً في التعبير بما يكفي عن مخيلته. إن الإثارة الحسية في (عارية من الخلف)، وهو منظر محبب إليه، ساخنة مُثقلة ببراعة... مثقلة بوطأة الغرفة المشبعة بالبخار الخالية من الهواء الطلق (إذ يندر أن تظهر أي شبابيك في عمل آنغر، بل مرايا فقط).

في صور نسائه نجد الشهوة الحسية الهادئة ذاتها... ومسحة من البلاهة ذاتها. إن حياة (مدام ريڤيير) تبدو أقرب إلى الابتذال. إن صورته ترتيب بالأبيض عالجه آنغر دوماً بالتأثير الذي تخلّفه التصدعات (الطويات). إن شخصيتها تنزوي وتتضاءل بالقياس إلى السحر الأخاذ في صورة آنغر (كارنيه)، فقد استأثر كل تفصيل في البدلة باهتمام آنغر وعنايته: الشالات المنمذجة، والثياب ذوات الياقات العالية، وفوق هذا وذاك المجوهرات الملتفة كالأفعى حول معاصم وأصابع وأعناق جلسائه. إن (مدام مواتسيير)، في الواقع، تكاد تكون صورة حية ساكنة لمعادن وأنسجة مُنجَّدة قضى آنغر سنين عدداً يغيّر ويهذّب هذه الصورة الممثلة «للإمبراطورية الثانية»: معبوة مترفة فارهة تستهوي الذوق الدارج. وحين فرغ من رسمها في العام 1856 وهو في أخريات عبقريته المتفتحة حيث يخضع التفصيل لتصميم واسع، انتهت مرحلة رسم قطعٍ كهذه. وحده إدغار ديغا، من بين الرسامين العِظام الذين جاؤوا من بعده، مَنْ استجابَ لأسلوب آنغر هذا.



آنغر: مدام مواتسیر

من بين تلامذة آنغر المقربين كان ثيودور شاسيريو (1819-1856) وحده الذي نجح في الانتقال من تأثير آنغر إلى تأثير ديلاكروا. إن صورته (الأختان) تدلل على مقدرته لخلق تحفة صغرى. إن لها الكثير من الصفات التي نذرَ نفسه لتحقيقها: البساطة مع الفخامة، ومصداقيتها السوداوية تذكرنا بـ «ديغا». إن تحوّل شاسيريو بعدئذ نحو الرومانسية، منطلقاً من عالم المثل العليا إلى عالم الواقع، يمثل نقطة تحول في مسار الفن الفرنسي في القرن التاسع عشر. إن الحرية في التعليق على الحقيقة، بما في ذلك الحقيقة السياسية، مهدت السبيل أمام الرسام للتجوال حيثما يشاء والتعليق ببساطة على ما يراه. إن البساطة المطلقة في الرؤية لدى جان باپتست كاميل كورو COROT (1796-1875) تبدو وكأنها لا تتضمن فناً، لكنها نجت من مغبة التفاهة بفضل الإخلاص للنغمة في عين كورو وبفضل طبق ألوانه «الپاليت». إن في (انطباعاته) عن إيطاليا أو فرنسا نقاوة عجيبة في الرؤية واقتصاد حاذق في التنفيذ: إن ضربات فرشاته بتلك القوة التامة على القماشة تنقل لنا الأرض المحصنة وأشجار الزيتون الوامضة. لكن كورو في أواخر حياته استبدل هذه النقاوة بأسلوب «كلاسيكي» قاتم ومبهم للمنظر الطبيعي مع أشجار رمادية وحوريات نحيفات، وحتى حين كانت عيناه ما تزالان تحتفظان بنقاوتها القديمة وتأثيرهما المبسط فإنه اقتصر آنذاك على الصور الشخوصية المنفذة بفورية خلابة.

قدّم كورو، بطيبته المعهودة وكرمه، العون لجان فرانسوا ميليه MILLET (1814-1875) وأنوريه دومبير DAUMIER (1808-1879) وهو أعمى في أواخر عمره. فإلى جانب رسومه الوحشية السياسية الساخرة في المجلات، كان لدومبير ميل عاطفي يماثل ما لدى غويا، وملاحظة للحياة اليومية، ولرسم الفقراء بخاصة. لكن مثل تلك العاطفة المبطنة أو تلك الضبابية التي شاء أن يسبغها على الحقيقة لم تتحققا؛ هناك فقط النقمة والشعور بالأسى النابع من قسوة الحياة وظلم الإنسان، مرسوماً بضوء وظل جريئين وبدرامية مفرطة. وبتأثير من دومبير تحوّل ميليه إلى الموضوعات العادية، ومعظمها مشاهد قروية حول «باربيزون» حيث استقر في تلك الضيعة أخيراً. لم يكن ميليه رساماً عاطفياً إلا ما ندر، وصورته (إنجيلوس) مألوفة بصورة تدعو إلى الرثاء. كان في الواقع يملك نَسغاً من الواقعية الفظة المكينة، وصورته (المنظفون) هي أقرب ما تكون إلى

التصوير الفوري للجهد المضني في الحقول. وبطريقة مماثلة تماماً، رسم شارل - فرانسوا دوبني (1817-1878)، بتأثير من رسامي «الباربيزون» مناظر صوّر فيها الطبيعة، كما هي، بسذاجة عزّزت من شأنها التأثيرات الجوية - وخير أنموذج لها (منظر ليلي).

في فرنسا، ارتبطت الواقعية الجديدة بالاشتراكية... فرُفضت. زُجَّ بدومير في السجن لرسومه التهكمية (وهو جزء من التقليد الطويل في تقييد حرية الصحافة آنذاك)، كما تعرضت إحدى صور ميليه للنقد الجارح لأنها اتُّهمت بالاشتراكية. وانتُقص من قدر الانطباعيين لكونهم ديمقراطيين. وفي تلك الفترة تأسست في إنكلترا جمعية من الشبان أطلقوا على أنفسهم «إخوة ما قبل الرافائيلية» التزموا من ضمن ما التزموا بالعقيدة القائلة بـ «الإخلاص للطبيعة»... ولكن بنتاجات مغايرة جداً. وفي غمرة انسياقهم بالأهواء الرومانسية، وهم في وسط لندن الڤكتورية المزدهرة، بقوا مستسلمين «للصورة التاريخية» فاستلهموا في رسمهم من شكسپير، كما في صورة (كلوديو وإيزابيلا) لوليم هانت (1827-1910) أو موضوعات مستمدة ضمناً من الكتاب المقدس كما في صورة (دكان النجار) للسير جون ميليه (1829-1896). لقد أثمر الإخلاص للطبيعة عن استخدام اللون العنيف والإسهاب في التفصيل، لكنه أفصح بجلاءٍ قاسٍ عن طبيعة اللوحة المنفذة في الاستوديو لمثل هذه الأعمال. تطوّر عمل ميليه ليتجاوز «ما بعد الرافائيلية» وليصبح رئيساً للأكاديمية الملكية التي ازدرت بادئ ذي بدء بجماعة «الأخوة». كان دانتي روزيتي (1828-1882) الأقل كفاءة بينهم لكنه الأكثر خيالاً... كان رساماً وشاعراً لكنه لم يكن قادراً على التعامل مع الطبيعة بإخلاص على الرغم من أنه كان من مؤسسي حركة «ما قبل الرافائيلية». وقد عبّرت صوره علانية عن عالم الأحلام الذي كان في مخيلته حقاً.

كانت إنكلترا الڤكتورية آمنة بالمقارنة مع فرنسا، إذ شهدت فرنسا في الحقبة ذاتها سلسلة من التقلبات بلغت ذروتها في المخاوف المريعة من الحرب الفرنسية - البروسية. في إنكلترا وجد تينيسون ضالته في الأرض التي اختارت الحرية، وفي فرنسا تعرّض ڤكتور هوغو، الصوت المعبّر عن العصر، للازدراء بسبب آرائه. وكانت تجارب غوستاف كوربيه GUSTAVE COURBET (1819-1877)، وهو رسام ثوري فنياً وسياسياً، قد قوبلت بالامتعاض بمثل ما قوبلت به آراء هوغو. إن الموضوع المتسكع لصورة (صباح الخير سيد

كوربيه) كان تحولاً جذرياً في انتقائه موضوعات واقعية غير تقليدية، بما فيها سيرته نفسه. إن في تجواله عبر الريف بثوبٍ ذي أكمام وهو يتلقى تحية أحد الأنصار إنما يضفي لمسة حية من الحقيقة على التقاليد الأكاديمية لتلك المرحلة؛ الصدمة المقصودة الناجمة عن شمسٍ حقيقية وظل على الطريق وأناس بملابسهم العادية. لقد أملى كوربيه صبغته بحيوية أيضاً، وغالباً ما وضع الطلاء ثقيلاً لا بفرشاته بل بسكين طبق ألوانه.

في أفضل أعماله التي تخلو من المغالاة رسم كوربيه صوراً بألوان غنية للعاريات، وللحياة الساكنة، وللمناظر الطبيعية، وكلها تتسم بإثارة نابضة تحول بينها وبين أن تكون صورة «فوتوغرافية» وحسب. لقد تعرّض عمله هذا إلى انتقاد شديد وأُعرض عنه ونُبذ



كوربيه: صباح الخير سيد كوربيه

على الصعيد الرسمي. إن محاولته تحطيم الأقانيم الأكاديمية اتخذت آنذاك أهمية أكثر من الدور التحريضي الذي لعبه في تلك الفترة المضطربة من تاريخ فرنسا والذي اضطره للهرب إلى سويسرا في العام 1873. قد يبدو كوربيه، لمدىً ما، مثل كاراڤاجيو وقد وُلد من جديد في القرن التاسع عشر، ولكن مع مزيد من الحرية التي توفرت له لكي يرسم ما يشاء، لكن تأثيره -أي كوربيه- كان أقل بكثير من تأثير كاراڤاجيو في حينه.

إن انشغال كوربيه بالأحداث السياسية أدى في النهاية إلى انحسار طاقاته واضطراره إلى مغادرة فرنسا، تماماً في الوقت الذي بدأت الانطباعية تبرز للوجود. وعلى الرغم من صلات الوصل بينه وبين رواد الحركة الجديدة، ضد الأكاديمية، فإن تقنيته المتفردة بالجلاء والعتمة (أي توزيع الظل والضوء) الدرامية والمدوية كانت مختلفة كثيراً. وهنا يصح القول علانية بأن أدور مانيه EDOUAR MANET (1832-1883) هو الرائد الحقيقي للمدرسة الجديدة. لقد قوبل عمله بالشجب والاستنكار بقسوة أشد من تلك التي تلقاها كوربيه على الرغم من أنه لم يكن قط إنساناً ثورياً. وكانت صوره خالية تماماً من النقد الاجتماعي الساخر، وكان فنه يتلاءم إلى حدٍّ بعيد مع النهج التقليدي في الرسم الذي مثّله ڤيلاسكويذ وهالز وغويا، أكثر مما يتلاءم مع أعمال الانطباعيين أنفسهم.

ربما تكون الموضوعات التي رسمها مانيه قد سبّبت صدمة لذوق الإمبراطورية الثانية أكثر مما سببته طريقة معالجته في الرسم. فصورته (غداء على الأعشاب) كانت قد رُفضت بالطبع في «الصالون» الرسمي في العام 1863، وحين عرضت في العام نفسه في «معرض المرفوضات» أثارت رد فعل عنيف. في الواقع، إن تصميمها مستوحى من التكوين الرافائيلي، ووضع المرأة العارية إلى جوار الأشكال المرتدية -التي أثارت السخط- سبق أن حصل في صورة جيورجيون (حفلة موسيقية قروية) المعلّقة حالياً في متحف اللوڤر بباريس. لكن فضيحة (الغداء) أُلصقت بمانيه. لقد نُقل عنه قوله بعد سبعة عشر عاماً من ذلك التاريخ: «إنه قدَري... أن أكون محطّ ازدراء». لكنه لم يكن قطعاً قدره وحده في القرن التاسع عشر، غير أن من السخرية أن ينفرد مانيه بالتقريع من بين جميع رسامي ذلك الزمن وهو الذي يُفترض أن يكون أكثرهم قبولاً واستساغة.

المزاجية كانت العنصر المهم في عظمة الفنان. وشغف الرسام بالحياة الحديثة إنما يتجسد بنظرته المتأملة للحياة من حوله بولهٍ متفرد. هذه النزعة تجلت في لوحته التعبيرية الجريئة (موسيقى في التويليري) في العام 1862، التي عكست انغماره في المواضيع المستقاة من الحياة المعاصرة. ومن الصعب، للوهلة الأولى، أن ندرك كيف يمكن أن تسبب مثل هذه الصورة إحراجاً أو إعراضاً، لكن نغمة الضوء العالية فيها، وحيرة المعالجة، وإهمالها للتكوين المألوف وللموضوع، صيّرها خرقاء بنظر الأكاديميين. إن تخيلها لمشهد اعتيادي في الهواء الطلق جعلها -في حينه- أكثر ثورية من (غداء على الأعشاب) لا لشيء إلا لأنها تبشر مسبقاً بتأثير اللقطة المفعمة بالهواء التي ناضل من أجلها الانطباعيون لاحقاً. لقد أعرض الجمهور عن الواقعية في كلتا الصورتين، كما قابل بالاستهجان ذاته الواقعية الصريحة لصورته (أوليمپيا) التي عُرضت في «صالون» العام 1865.

إن الواقعية التي كان يسعى إليها مانيه لم تكن تتعلق بما هو مُتخّيل بقدر ما كانت تتعلق بالطريقة التي رُسمت بها. إن الرسم التخطيطي هنا يفسح المجال للرسم بالزيت،



مانيه: موسيقى في التويلري

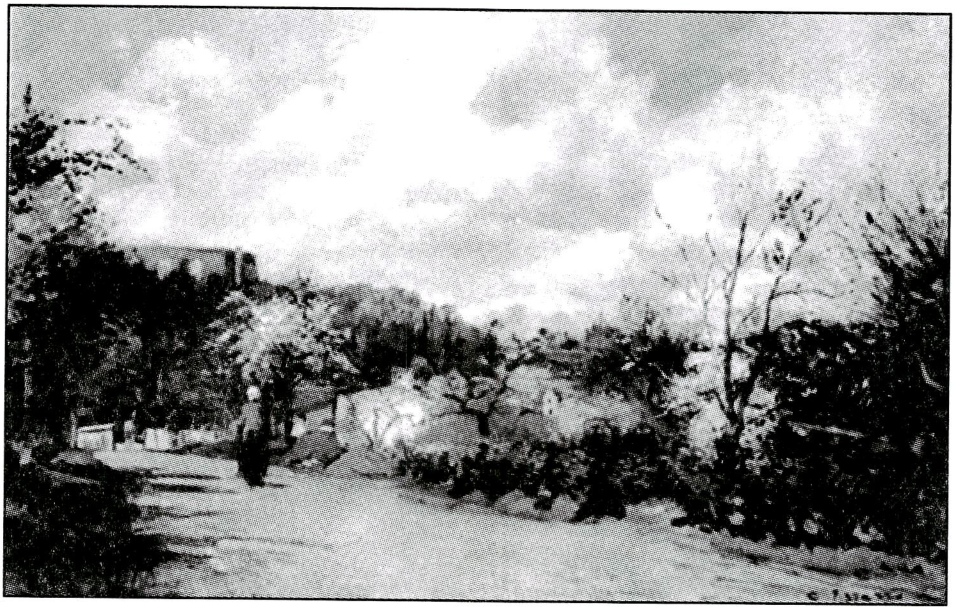
ومانيه يضع الأضواء والظلال المباشرة بعضها إلى جوار بعض بالزيت مع كبتٍ للنغمات النصفية. مثل هذا الابتكار في وسطٍ أكاديمي يتحكم فيه آنغر العجوز كان مُقدراً له أن يُنظر إليه كبدعة أو جنون. فبعد صورة (مدام مواتسيير) لآنغر، حيث يحدد الرسم التخطيطي علاقة كل موضوع بالآخر، فإن صورة (الشرفة) لمانيه تعتبر فورية هوجاء لتسجيل ما يُرى أكثر من معرفة ما يكمن وراءها. وعند النظر إليها عن كثب تبدو الصورة غير مكتملة بمقارنتها مع السطح البراق البارد لصورة (مدام مواتسيير) لكنها تمتلك كل الإشراقة الجوية وتأثير الحياة الواقعية. وقد ذهب مانيه إلى أبعد من ذلك؛ ففي صورة (آرجنتوي) في العام 1874، يكسر ضوء الشمس الساطع الأشكال إلى بقعٍ من الزيت اللماع ويجعل ملابس الرجل والمرأة المقلّمة تومض مثل امتداد النهر خلفهما.

لا مراء في أن مانيه كان مخلصاً في التعبير عن الصورة الإنسانية. كان يتمتع بمراقبة العصر الذي عاش فيه. كان فيه شيء مما يتصف به الجوّال المتسكع المسجّل لظواهر ذلك المجتمع وسماته. كان يقظاً محلّقاً وفي الوقت ذاته طليقاً منفعلاً. أما تلوينه الذي بدا خالياً من أي جديد فكان متميزاً. فالطراوة اللاذعة نوعاً ما تصبح في أوقات أخرى لا طعم لها، لكن تأثيرها غنيّ وعنيف. وحين تبنّى مانيه «باليت» الانطباعيين لم يتخلَّ نهائياً عن الألوان الرصاصية والسوداء التي استطاع أن يخلق بها -قبل العام 1874- تأثيراته الرائعة تلك. وبالجمع بين مساهمات الانطباعية وما أغنته به زياراته المتكررة للمتاحف، خلق أعمالاً مثل (بار في الفولي بيرجير) حيث يتوحد الابتكار والتقليد بتناسق فريد، وحيث يتعايش سحر اللحظة الخاطف، الضبابي، غير المُدرَك، مع الرصانة والاتزان والصلابة في صورة مدهشة ومنسجمة في الوقت ذاته.

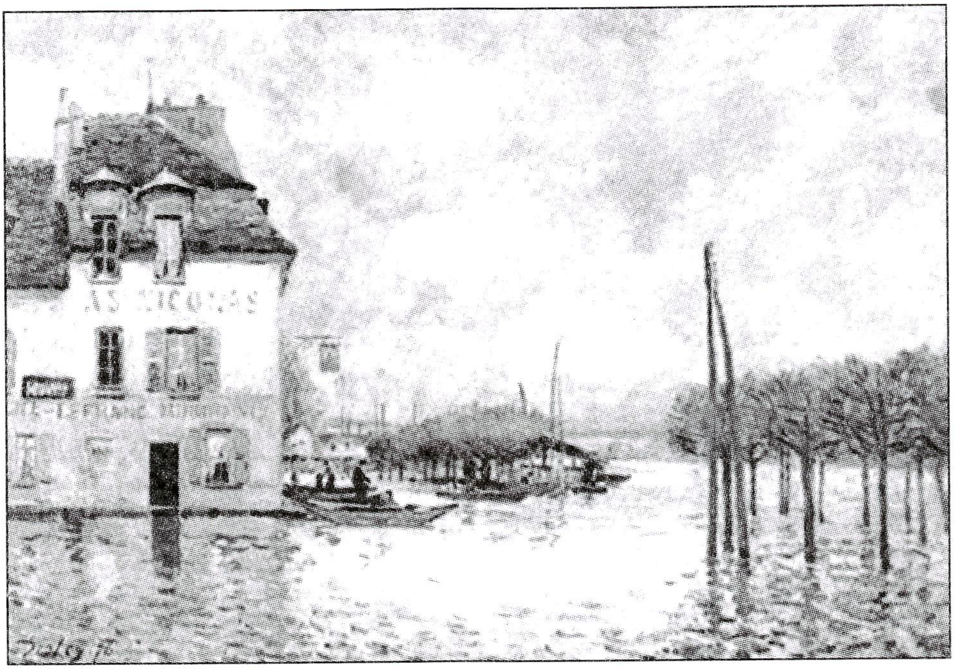
في العام الذي رسم مانيه صورة (آرجنتوي) نظم الانطباعيون (كما نُعتوا استهزاءً) أول معرضٍ لهم. كان الناقد «رَسْكن» قد تحدث عن الانطباع الذي لدى الرسام ترنر، كما انتقد غوتييه رسّام المناظر الطبيعية دوبني لأن صوره مجرد «انطباعات» لا غير، والآن منحت صورة لكلود مونيه CLAUDE MONET (1840-1926) وعنوانها «انطباع» اسماً للحركة التي تزعمها، وكان أقرب المتعاطفين معه كاميل پيسارو PISSARRO (1831-1903) الذي التقاه في العام 1869 حين كان الاثنان فقيرين معدمين، وكذلك

ألفريد سيسلي SISLEY (1839-1899) الذي ربما كان الانطباعي الأنقى - والأبسط- بينهم جميعاً. إنه -أي سيسلي- ينقل الانطباعات البصرية إلى القماشة بإخلاص خارق للنغمة وباستجابة فورية للجو السائد. لقد اقتصر في رسمه على المناظر الطبيعية تقريباً، حيث الجو ينبض بتأثيرات طبيعية متقلبة: سماء غائمة تنعكس على ماء بارد، أو امتداد لطريق مغبر يُكوى بحرارة ضوء الشمس. وهناك من صوره المفضلة تلك التي تمتلك تأثيراً صارخاً لمناظر طبيعية ملتقطة بعجالة من نافذة قطار سائرٍ.

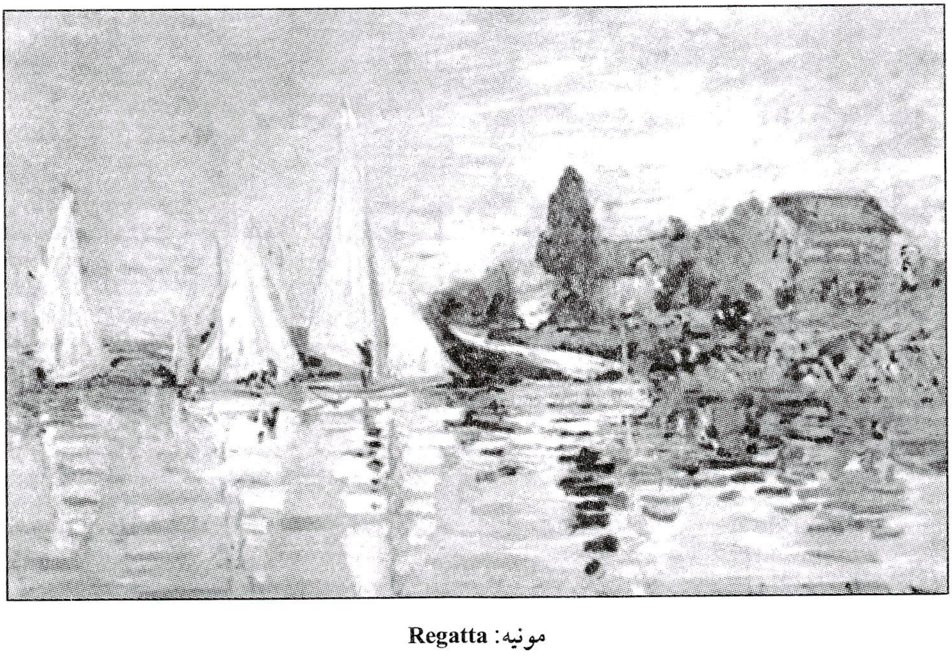
يكاد يكون بيسارو رسام مناظر طبيعية وحسب، ولكونه انطباعياً ملتزماً في البدء فقد مارس الرسم في الهواء الطلق ولكن بإحساس أشد حِبكة وتماسكاً من سيسلي، واستطاع أن يواصل رسم مناظره، دون أن يفقد أدنى طراوة، بطريقة مرضية وطبيعية في آنٍ واحد. لم يكن عبثاً أنه تتلمذ على يد الرسام كورو، وبسبب الحرب الفرنسية - البروسية فقد اضطر إلى مغادرة فرنسا برفقة مونيه قاصدين إنكلترا في العام 1870. ولدى عودته إلى فرنسا ركّز على التأثيرات الجوية، لكن اهتمامه السابق بالتكوين (البناء



بيسارو: منظر لويسيين



سيسلي: فيضان في ميناء مارلي



مونيه: **Regatta**

الصوري) قاده لاحقاً إلى الانخراط في المساعي العلمية - الرياضية للرسام سورا، والتي تُعد في الحقيقة خروجاً على القواعد الانطباعية. وفي النهاية عاد مجدداً إلى الانطباعية في الوقت الذي شرع مونيه يستنبط منها أسلوبه الشخصي المتفرد.

تملك صور مونيه المبكرة نقاوة أقرب إلى السذاجة. إن (نساء في الحديقة) المرسومة حوالي العام 1866 فورية وبراقة لكنها تخلو من التأثير الجوي. وإذ انساق مانيه بالتأثير الانطباعي فرسم صورته (آرجنتوي) فقد انصاع مونيه بدوره لتأثير مانيه، وصورته (مدام غودبير) التي رسمها في العام 1868 قد تُحسب من صنع مانيه جوازاً، وليس فيها فن تصويري رفيع. وتتسم المناظر الطبيعية التي رسمها مونيه بعد العام 1865 بالمباشرة في وضع النغمات اللونية، لكن حجم وكثافة وإيقاع الفرشاة اختلفت باختلاف الموضوع. كانت معالجته تتأثر أحياناً -ربما دون وعي- بالطريقة التي أعجب بها مونيه بالأساتذة الذين عالجوا الموضوعات نفسها. فأول صورة له لغابة «فونتنبلو» توحي بـ «داياز» ومشاهد الحقول له توحي بـ «دوبني» و«ترويون»، والمناظر الثلاثة التي رسمها لباريس تستحضر إلى الذهن «كورو» الذي يكنّ العداء للمدرسة الحديثة. كان لمونيه القدرة على الاستلهام والرسم بتوافق تام، وربط مادة الموضوع المعقدة بدقة ولكن دون خطوط بل بوضع ضربات الفرشاة بالزيت جنباً إلى جنب بتدرج لوني مترابط، وبريق، وقيمة. ويؤشر العام 1868 اكتشاف مونيه نهر السين موضوعاً للرسم، إذ أصبح لثلاث عشرة سنة محور اهتمامه حتى وفاته. فقد لاحظ مونيه ورسم انعكاسات الماء التي أعطته أهمية أساسية، لأول مرة، في صورته (النهر)، ووسيلته لعكس قشرة العالم المتجمع في الذاكرة في صورة للعالم تدركه الحواس في تلك اللحظة.

بعد الحرب الفرنسية-البروسية استأجر مونيه مسكناً على ضفاف السين في آرجنتوي على أطراف باريس. هنا، في الهواء الطلق، لم يرسم مناظر آرجنتوي كما تبدو للناظر وحسب، بل رسم جو المنظر وإثارته: ضوء الشمس وهو يتخلل أوراق الشجر ويتراقص على الماء، وقد اقتنصه مونيه على القماشة بعدد لا يحصى من النقاط والضربات والرقطات التي تشبه الضوء ذاته. فالضوء هو الشبكة التي يمكن رؤية كل شيء من خلالها ويتشظى التفصيل تحت تأثيره الشامل. لكن الضوء يتنوع دائما في شدته، والشيء

يتنوع في مظهره بفعل هذا التقلب. لذا انقاد مونيه، بفضل أمانته التواقة لما يرى، إلى رسم سلسلة من الصور تبدو فيها كومة القش، أو الكاتدرائية، في أوقات مختلفة من النهار. إن (كاتدرائية روان) هي واحدة فقط من سلسلة كاملة للكاتدرائية. فحتى ذلك الوقت (1892) لم يكن الشيء المرسوم يعني كثيراً. إنه يُستخدم فقط كمادة يلعب الضوء من حولها، وفي الحجر الرمادي تستشف عين مونيه ألواناً منشورية؛ سطحاً وامضاً قلقاً يحيل الصورة إلى ألوان مختلفة من التألق. إن الألوان تحاكي النبض الذي يكمن خلف الأهداب المسدلة أو حين يُرغم البصر على النظر بعيداً. وبوسائل شتى، فإن سعي مونيه لتسجيل ما تراه العين بدقة يبلغ ذروته في صورٍ ليس فيها ما يُرى... في الأقل ليس من شيء يمكن تمييزه.

حين شرع مونيه في العام 1899، برسم (زنابقه المائية) كانت نقطة انطلاقه لما تزل طبيعية. فالحديقة المائية التي صممها بنفسه في ضيعته في «جيفرني» أمدته بالموضوع. وإذا كان في الإمكان بدءاً تحديد الأشياء بسهولة، فإن نباتات البركة، وعلى ضفافها الزنابق المائية والنرجس والحلوة «الوسكاريا» والصفصاف الباكي، اتخذت في ما بعد أشكالاً مبهمة، وبدت لنا الرسوم أبرز ما بدت نقاطاً من طلاء وآثاراً وتنميقات وتشابكات لونية تكاد تؤلف اكتفاءً ذاتياً. لهذا ابتعد مونيه، في أواخر حياته، عن الواقعية وحتى عن الانطباعية في فترة «آرجنتوي». فصورة (الحديقة المزهرة) و(البركة) و(الوسكاريا) تذكرنا بالرسامين التجريديين في هذا العصر. وهذا هو بالذات سبب الولع المتجدد أخيراً برسومه بعد أن أُهملت طويلاً بحجة السعي إلى رسم أكثر تركيباً هندسياً.

في غضون الفترة التي أمضاها مونيه في «آرجنتوي» كان يعمل برفقته غالباً صديقه پيير - أوغست رينوار PIERE-AUGUST RENOIR (1841-1919) والذي جاءت صوره، لفترةٍ ما، أقرب في أسلوبها إلى مونيه. كان رينوار في الواقع رساماً من نوع مختلف، ذا مدى أوسع كثيراً للموضوع واستجابة أشمل للأشياء المرئية. إن استجابة رينوار تضمنت الابتهاج بالفتيات الجذابات والملابس الجميلة، وبرسوم القرن الثامن عشر الممثَّلة بـ: واتو، وبوشير وتيپولو (الذين اطلع على أعمالهم في البندقية في العام 1881) كلهم أساتذة مولعون ولعاً صريحاً بالأحاسيس.

إن اللمسة الفاتنة التي أسبغها رينوار على صوره الانطباعية هي من سمات القرن الثامن عشر، وكذا سحره الخاص، وربما أثار هذا حفيظة النقاد المتزمتين إزاءه. إن الجمال المنشود بلا عناء لتأثيراته القوس قزحية في سبعينيات القرن التاسع عشر قد نحّاه الآن جانباً، مُفضلاً عليه صوراً أكثر كلاسيكية لاحقاً، ربما بسبب تأثير سيزان الكاسح في حينه. إن (طاحونة غاليت) في العام 1876 ترينا أحد استخدامات رينوار للنسق الانطباعي لتحقيق غاياته الخاصة... لرسم حياة معاصرة في أبهى حُللها، كما تشهد بذلك صورته لجمع من أصدقائه وهم يرقصون جذلين في ضوء الشمس. وفي حدود ذلك التاريخ جاءت صورته (العارية) لتمزج النشوة بالضوء الخافق المداعب مع الاستجابة الشهوانية الآنية للجسد الأنثوي. بعدها، عمد رينوار إلى صنع عاريات أكثر امتلاءً، ربما تجاوباً مع ذوق العصر آنذاك، وبألوان أشد حرارة.



رينوار: طاحونة غاليت

في فن رينوار لن نعثر على أثر للعذاب، للقلق الذهني، أو للتعقيدات النفسية. ونحن حتى في صوره الشخوصية أمام وجوه متألقة مستبشرة لا تعبر إلا عن لذة العيش في العراء، في غمرة الضوء الناعم والشديد معاً. ونساء رينوار في الواقع شابات نضرات في معظم الأحيان، والمرأة عنده هي حواء التي تسكن الجنة... الجنة التي لا وجود فيها لشجرة المعرفة أو الأفعى! ومع اقتراب العام 1883، وعلى الرغم من أنه رسم عدداً من الأعمل عُدّت من روائع الانطباعية، ظن رينوار أنه قد وصل إلى طريق مسدود. وفي أثناء رحلة قام بها إلى إيطاليا وأُعجب خلالها برافائيل، ناهيك عن جداريات پومپي الجصية (الفريسكوات)، قرر بعدها أن يركز على التخطيط أكثر، فصار رسمه قاسياً وألوانه حادة وضوؤه جامداً وتكوينه أكثر افتعالاً. مع ذلك، فقد خرج من أزمته ناضجاً متجدداً، وأزال القسوة من تخطيطاته، ومنح الأشكال ثباتاً وتماسكاً جديداً. كان الضوء في الماضي يطفو على أجساده فقط وصار بعده ينساب فيه عميقاً. فرينوار الذي عاش معظم أيامه، بعد العام 1897، في جنوبي فرنسا أراد أن يعرض نساءه للشمس الدافئة المنعشة لينضجن، كما ينضج الخوخ.

اختط رينوار مسلكاً رؤيوياً مماثلاً لما سار عليه أصدقاؤه الانطباعيون، لكنه لم يكتفِ بتصوير الحياة اليومية بل برع في إعطاء المنظر الاعتيادي حيوية جديدة، وإضفاء الإيقاع الشعري المتواصل للمعاصرة، كما وصفه الشاعر بودلير. فقد كان للأجواء المحيطة به تأثير لا يُقدّر فيه، إذ لم يعلق في ذاكرته شيء من المعاناة التي تركت بصماتها على الفنانين الآخرين، بل سمح لنفسه أن ينطلق بموضوعه على هواه. وحين شارك في المعرض الثالث للانطباعيين في العام 1877 نالت لوحته (طاحونة غاليت) إطراءً رفيعاً، وكتبت صحيفة «الانطباعي» تقول: «إنها صفحة في التاريخ تشكل تذكاراً ثميناً وصادقاً للحياة الباريسية، إذ لم يفكر أحد قبل رينوار أن يتخذ من حدثٍ يومي عابر موضوعاً للوحة بهذه السعة. وجرأته في ذلك تستحق النجاح الذي نالته، وبوسعنا أن نؤكد هنا أن هذه الروعة اليانعة ستتألق في المستقبل القريب».

إن صورة (مدام شاربنتيه) التي عُرضت في «صالون» العام 1879 احتوت كل عناصر النجاح وهي أكثر فخامة وبراعة وأقل تلقائية في عمل الفرشاة، وقد قُدِّر له أخيراً

أن يراها معروضة في متحف اللوڤر بباريس وقد احتلت مكانة مرموقة وهو يتنقل في أرجاء المتحف على الكرسي ذي العجلات وقد بلغ من الكِبَر عتياً. كما أفصح عن إحساسه تجاه الأطفال بأحلى معانيه في صورة (الخروج الأولي) بما تعنيه من لهفة عارمة ومراوغة عاطفية، ناهيك عن أن نضارة اليورسلين فيها لا يذكرنا فقط بأن رينوار قد تدرب في البدء على يد رسام خزفي بل إنه استطاع أن ينقل لنا، من خلال الإضاءة الخفاقة للزيت، نبذة سيكولوجية عن انفعال الطفل البريء بالمشهد الوامض.

في بداية الثمانينات من ذلك القرن بدا واضحاً لرينوار أن الانطباعية لن تبلغ مدىً أبعد من مداها آنذاك. إن صورته (المظلات) ترينا بروز إحساس جديد بالشكل الكلاسيكي، ربما كان ناجماً عن تأثير سيزان. إن الفتاة الصغيرة مع طوقها، في اليمين، ما



رينوار: مدام شاربنتيه مع طفلتيها

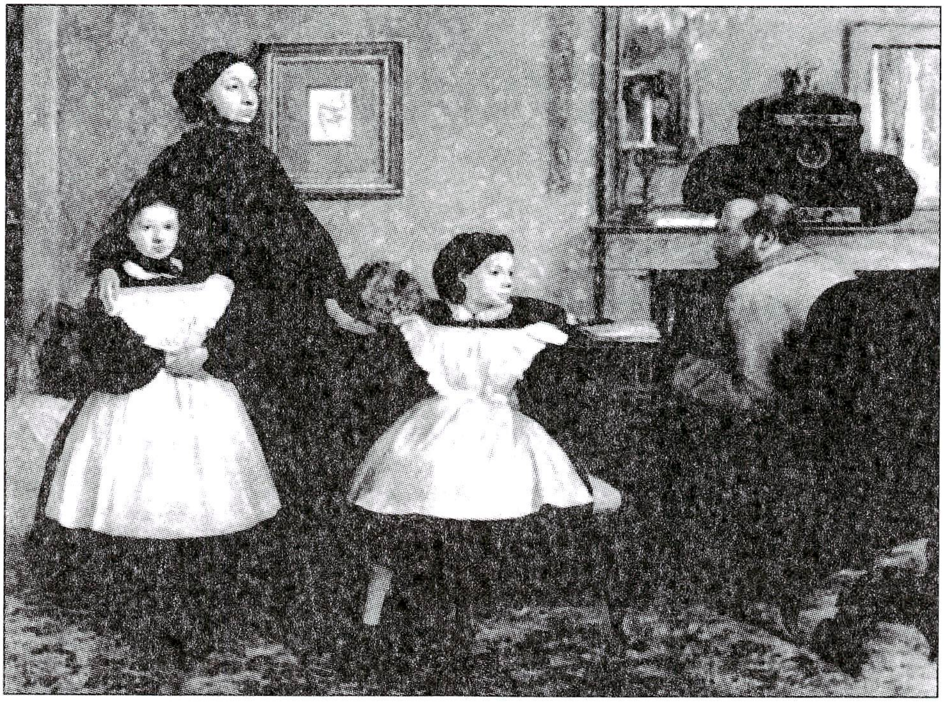


رينوار: المظلات

تزال تخضع لطريقة رينوار ذات اللمسة الخفيفة والحالة الانطباعية القزحية، غير أن أنموذج العاملة الشابة، في اليسار، أكثر تماسكاً. إن الخلفية من المظلات تؤلف نمطاً معيناً من الأشكال الصلبة التي صاغها الضوء. وتحلّ الإشراقة الخافتة -مؤقتاً- محل التوهج الذي أحبه رينوار. وفي هذا الجو الباهت لم تتحلل الأشكال بل رُسمت بإحساس جديد بالكتلة. وفي رسالته التي يعود تاريخها إلى العام 1882 يتحدث رينوار عن أمله في تحقيق «البساطة والفخامة» التي ميّزت أعمال الرسامين العظام القدامى.

التقى إدغار ديغا EDGAR DEGAS (1824-1917) بـ «مانيه» أثناء تردده على متحف اللوڤر حين كان يستنسخ الصور المعروضة فيه أثناء شبابه، ومع ذلك بقي ديغا طوال حياته منطوياً مترفعاً حتى عن رفاقه الانطباعيين (وإن شارك في معارضهم)، أعرض عن الانغمار في علاقات إنسانية حميمية. والغريب أن مثل هذه الانعزالية شحذت قواه في ملاحظته الخارقة وقدرته المفرطة في التعبير عن مشهد أو حركة متكاملة بخطوط قليلة. لقد استمد تأكيده على التأثيرات الخطوطية من «آنغر»، لكنه -في بدايته- سرعان ما تحول بنظرته الثاقبة نحو الحياة العصرية. وفي صورة (أسرة بيليلي) التي بدأ برسمها في العام 1859، كانت هناك فعلاً لمسة غير تقليدية وطبيعية في رسم المجموعة: الإحساس الآني، وليد اللحظة، كما في اللقطة الفوتوغرافية تقريباً.

تأثر ديغا، إلى حدٍّ ما، بالعلم الجديد للتصوير الفوتوغرافي، وتأثر أكثر بالمطبوعات اليابانية الملونة؛ بزواياها غير المتوقعة في الرؤية، وتكويناتها النائية عن المركز، واستخدامها الفضاء الخالي والإحساس المراوغ الذي يجعلها تبدو وكأنها ليست وليدة تخطيط سابق. هذه المطبوعات، التي انتشرت بغتة جراء الاتصال الجديد لليابان مع الغرب، نالت إعجاب مانيه وصحبه، وفي الأخص مونيه، وساعدت ديغا في مسعاه لتلخيص الحياة «في حركاتها الضرورية فقط» والذي استنبط منها تعريفه للفن. إن سطوته التقنية المذهلة تجلت في ممارسته الرسم سواء بالزيت أو الپاستيل أو الألوان المائية أو الحفر، دون أن يستنزف منه جهداً قط أو ينال من وسائطه للتعبير. إن ذلك يُعزى أساساً إلى تخطيطه البارع وملاحظته الحادة المجردة من الأهواء. في الصورة الشخصية (دييغو مارتيلي) للعام 1879 ولّدت نظرته المدهشة منظراً طريفاً للجالس البدين مختلفاً جداً عن تكوينه السابق



ديغا: أسرة بيليلي

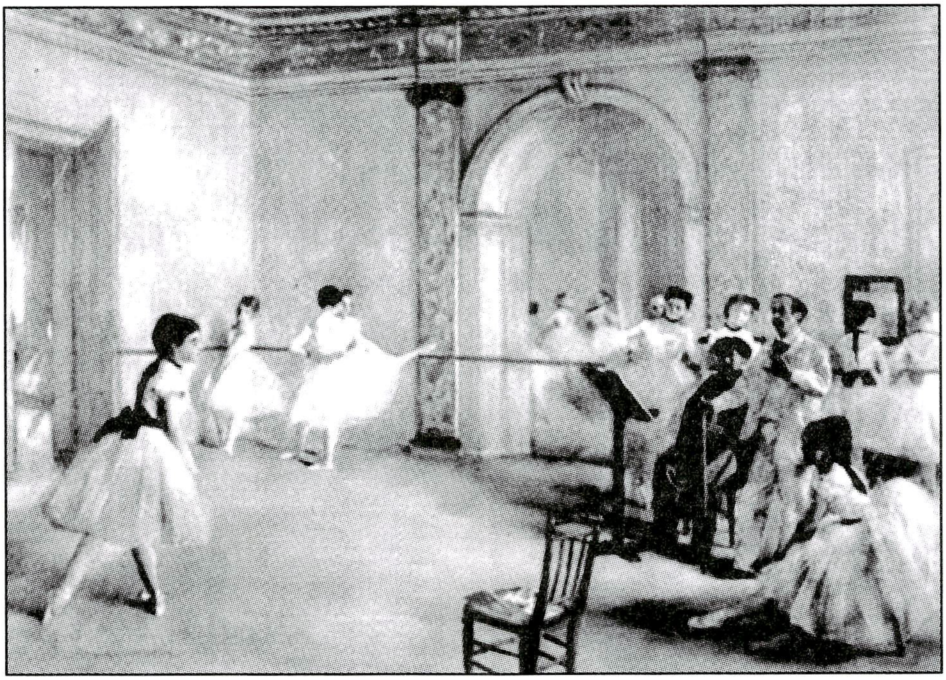
-غير المتوقع أيضاً- لصورته (مدام رينيه دي غاز) ابنة عمه وزوجة أخيه، التي رسمها في نيوأورليانز حوالي العام 1872 خلال زيارته أمريكا. فلوهلة، تختلط الاستقامة بالمرارة الملّطفة، والمرأة الحبلى العمياء جاثمة منزوية في فضاء القماشة وقد اعتراها الوهن قليلاً.

لكن الفن التصويري ذاته لم يستهوِ ديغا في الواقع. إن هاجسه الأول والأخير في ملاحظة الحياة العادية أثمر عن الحقيقة المؤلمة المُتضمّنة في صورة (شراب الأبسنتين) حيث تقود الشرائح الفظة لسطح المائدة العينَ إلى المرأة القانطة مع كأسها، وكذا في الصورة الصاخبة (حفلة موسيقية في التويليري) التي توحي -ببراعة- إلى الجمع المحتشد، والحرارة، والضوضاء، وتركز على أداء المغنية في لحظة معينة... وتلك هي إحدى «الحركات الضرورية» التي تحدث عنها ديغا. لقد هيأ له سباق الخيل والباليه مادة هائلة ومماثلة: حركة مدروسة سيطر عليها بدقة وإحكام. ومع كل ما تبطنه من حسٍّ بالواقعية فإن مشاهد «التمرين» في الباليه مثلاً لم تُرسم بفورية بل استُقيت من دراسات منفصلة

ومن ثم جرى تكوينها بمشيئة ديغا الذاتية أكثر من كونها مطابقة للمشهد الحقيقي. إن الحقيقة هنا تنصاع لصقلٍ شديد، لا «لتحسينها» بل لجعلها تفصح عن جوهرها. فما هو غير ضروري يُزاح بعيداً في مصفاة ديغا العقلية لتبقى فقط رؤى النقاوة الخالصة.

في نزوعه لاكتشاف أوجهٍ جديدة لذلك الجزء الخفي من الحقيقة الذي فتَنه، أقبل ديغا على ارتياد حوانيت صانعي القبعات النسائية، والحجرات الخفية حيث النساء المتعبات المتثائبات يقمن بكيِّ الملابس. إنه يفاجئ النساء في خلوتهن، يخططهن وهن جاثمات في أحواض الاستحمام منهمكات في غسل أنفسهن، ثم من بعد ينصرفن إلى الاهتمام بزينتهن. مع ذلك، إذا ما بدا فنه فاضحاً فلم يكن ذلك بقصد إثارة الشهوة. كان ديغا يخطط بقصد الفضول لا الاشتهاء. إنه على النقيض من رينوار. لم يعّظم العري ولم يصوره في حالة طبيعية، بل خلق لدى المرء إحساساً بأن العري موجود لبضع لحظات فقط ومن ثم تخفيه الملابس قصداً.

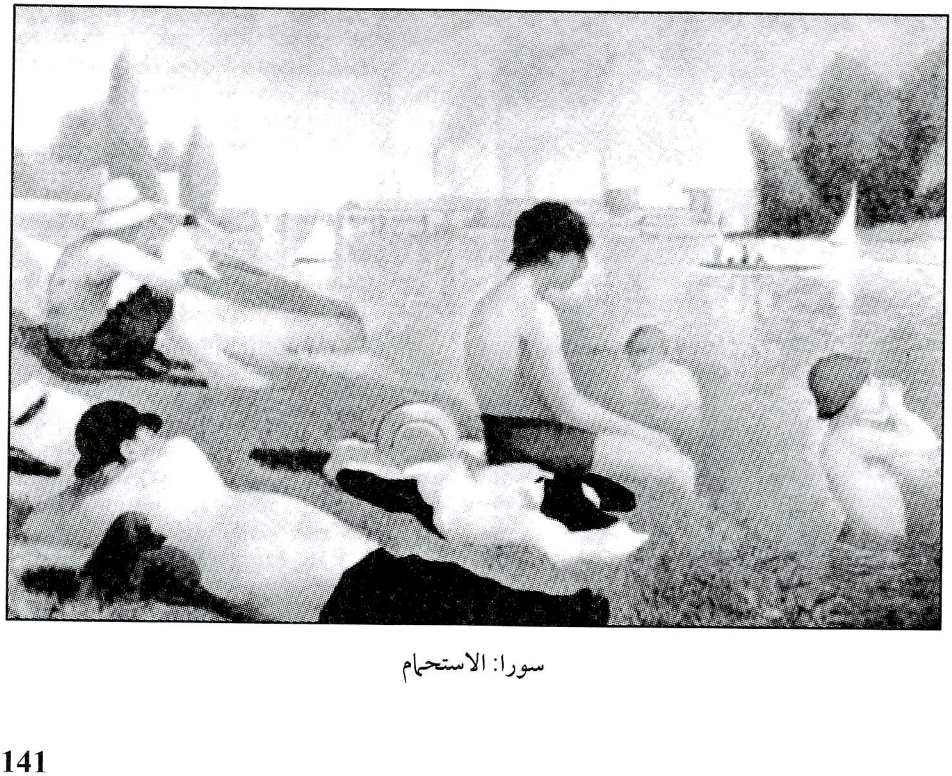
في العام 1917، وكان قد بلغ الثالثة والثمانين، توفي ديغا أعمى، ولم يكن جيله قد



ديغا: تمرين في باحة الأوبرا

فطن بعد إلى عبقريته. وبعد خمسة وثلاثين عاماً، غدا مقره مزاراً لواحدٍ من أكثر فناني القرن التاسع عشر تألقاً وأصالة.

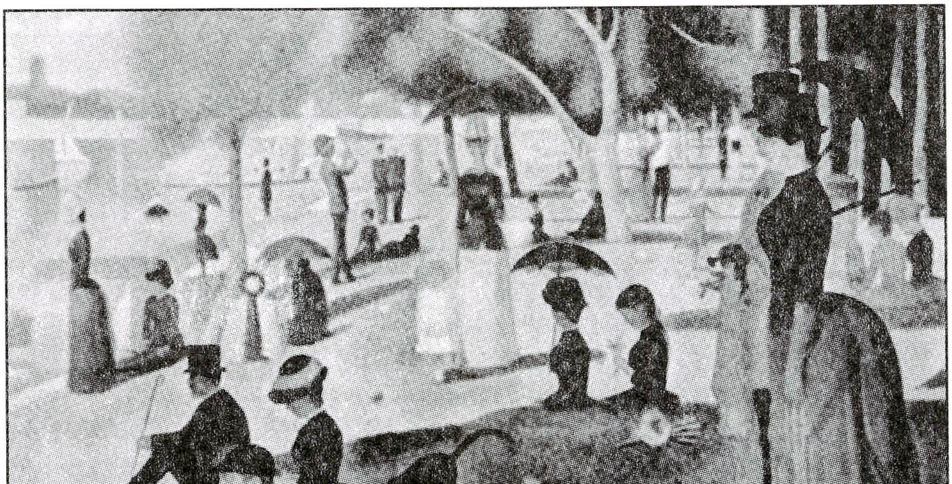
ابتكر جورج سورا GEORGE SEURAT (1859-1891) أنموذجاً فكرياً للانطباعية حيث ساد في رسمه الضبط الرياضي والنظام اللازمني للمشاهد. إن صورتيه (الاستحمام) و(القصعة الكبيرة) قد جُردتا من أجوائهما الباريسية المعاصرة، وهناك غمامة حارة تغشى التفصيل في كلتيهما وتضفي خاصية ساكنة على الناس والماء والغيوم المحمومة في سماء الصيف. إن تقنية سورا، التي أسماها «التجزيئية»، قامت على نظريات اللون العلمية كنتيجة مستخلصة أرساها على الزيت بنقاط صغيرة ذات لون خالص تاركاً إياها لكي تمتزج في عين الناظر. إن تخطيطاته للتكوينات، كتلك التي في (القصعة الكبيرة) كانت أقل صرامة وأكثر حرية في المعالجة، وقد لجأ في ما بعد إلى تطوير طريقته على القماشات الكبيرة في الاستوديو. إن ما تمخضت عنه مشاهده في الهواء الطلق تبرر تقنيته، لكنها أضحت مرهقة لأتباع سورا، إضافة إلى أنها بدت، في صورٍ مثل (السركس)، عشوائية ومفرطة في العقلانية.



سورا: الاستحمام

إن أزمة الرؤية التي أثارتها الانطباعية -أكثر مما عملت على حلها- صارت مصدر قلق وإزعاج للرسامين وأشاعت الانقسام في صفوفهم، الواحد منهم ضد الآخر، حتى حين أتخذوا موقفاً موحداً في رفضهم الرسم التقليدي. لم يعرْ ديغا اهتماماً بـ (القصعة الكبيرة). وقرّر مونيه ورينوار ألا يرسما معاً بعد الآن، وقد سبق لمانيه أن ألمح لمونيه بأن الأولى برينوار أن يكفّ عن الرسم نهائياً! إلى جانب ذلك، ظهر رسامون آخرون التزموا بأساليب شخصية بحتة. وقد يكون من المحال أن تبقى مجموعة من الرسامين الموهوبين حقاً ضمن مجموعة موحدة لأمدٍ طويل. حتى رسامي ما قبل الرافائيلية، الذين كانوا دون أولئك موهبة، لم يحافظوا على روابطهم الأخوية.

بحلول التسعينيات من القرن التاسع عشر تبخر ذلك الاندفاع العنيف وتولى الحملة ضد الموروث القديم فنانون قوبلوا بالترحاب والتعظيم لانسلاخهم عن المجتمع على النقيض مما حصل للانطباعيين. لقد سبق لـ «وسلر» أن صرّح علانية بأن الفنان ليس إلا مهرجاً محظوظاً في البلاط. وصار الجماليون يعومون بلا اكتراث في مجتمع تراءى لهم في أحلامهم الباهتة رائقاً. مثل هذه الأحلام عبّر عنها في باريس أوديلون ريدون (1840-



سورا: القصعة الكبيرة

1916) برسوم بالزيت والپاستيل، والذي ينحدر من خلفية اجتماعية دخيلة متواضعة بحكم كونه طفلاً لأبٍ فرنسي من أصل أمريكي وأم من جزر الهند الغربية. فبطريقة تبدو للوهلة الأولى جميلة وحزينة جاءت تصوراته الضبابية لوجوه رقيقة وسقيمة، بإيحاءٍ يذكّرنا بأوفيليا الغريقة، وورود تمسك بها يدٌ سمحاء، كيد أوسكار وايلد نفسه. وإذا ما انساق ريدون إلى رسم ما كانت تتضمنه قصص أوسكار وايلد الخيالية الجمالية، فإن هنري دي تولوز - لوتريك TOULOUSE LAUTREC (1864-1901) صوّر الخلفية الوضيعة لحياة أوسكار وايلد برسم تخيلي مستمد من الذاكرة بعد لقائه به في لندن.

إن شخصية لوتريك (وهو الأرستقراطي الذي أصيب بالكساح في الثانية من عمره وعاش معوقاً) هيأت له بداية ناجحة في ظل الحالة الانطباعية، لكنه سرعان ما تفرد بأسلوبه الخاص والحاسم بالتغلغل في الموضوعات المسرحية التي سبق أن رسمها ديغا، والولوج إلى أقبية العالم السفلي: صالات الموسيقى والملاهي والخمارات، وهي على الرغم من كونها أوساطاً سيئة السمعة في عصر التزمت الاجتماعي إلا أنها كانت الأمكنة ذاتها التي ترتادها فئات مختلفة من الناس: العاهرة والزبون، والراقصة والمخمور، والماجنة والرقيع. ومن هذه الأشكال البائسة وغيرها يمدنا لوتريك بنظرة فاحصة من عين قزم: سيقان الراقصات الماكرات بالجوارب السود وهي تعلو الرؤوس يميناً ويساراً. ومن هذا الجمع المختلط، غير المنسجم، من الأجساد الملحوظة بدقة وبحدة، والمتكتلة بأنماط جامحة ساخرة، يخلق لوتريك خاتمة ذلك القرن بحريق أشعل فتيله بمصباح غاز.

تميز لوتريك بموهبة خاصة في تسجيل ما يراه من أشخاص وأشياء وحركات في مخيلته، ثم لينقل ما يشاء منها إلى رسمه. وقد حرص على أن يشق طريقاً خاصاً به، فلم يعنَ بالتضاد بين الظل والضوء بل فضّل النوع غير المباشر في الإضاءة، ذاك الذي يتجه من الأسفل إلى الأعلى أو يجيء من خلف الأنموذج (الموديل) لينتشر إلى الأمام. وقد اعتبرت هذه الحالة جديدة في حينه وصعبة التنفيذ. كما استخدم لوتريك الألوان البسيطة وجعلها تنساب بهدوء ورويّة فوق السطح دون أن يُحدث إخلالاً بالتوازن الطبيعي للصورة كلاً.

في العام 1892 اقترن اسم «النبيون LES NABIS» بجماعة قُيِّض لها أن توجّه في رسمها احتجاجاً أكثر نقاءً ضد المقاييس البورجوازية. مع ذلك، فهم لم يكونوا ذوي نزعة



لوتريك: في المولان روج

«نبوية» حقاً. الواقع، وبعد تغزلهم أو الأصح تعاطفهم مع الجمالية، أن اثنين منهم، وهما أكثرهما رهافة، عادا أدراجهما إلى الانطباعية في نسغٍ واحد هو الدواخل المنزلية. لقد اكتسب كل من پيير بونار (1867-1947) وإدوارد ڤويلار (1865-1940) صفة «الحميمَين» بفضل لقطاتهما المقرّبة، النزيهة والودية للحياة البورجوازية. كان بونار أكثر تنويعاً في الأسلوب والموضوع، في حين اختصّ ڤويلار بالفن التصويري وبمقاطع حكائية لا تعرض الجالس مجرداً بل من خلال الأفكار التي استجمعها حوله. أحياناً، تقترب حالة ڤويلار من تفاهة الدواخل المتكدسة ذاتها، لكنه في أحسن أحواله يعتبر شاعر الأغطية والستائر وتحف الزينة، ناسجاً تأثيرات زخرفية صماء لكنها مُحكمة، مما اقتبسه الاستعمار الأوروبي من الثراء الزخرفي الشرقي، ومن النماذج المعقدة على السجاد وورق الجدران والأغطية الفضفاضة مما يتوفر في ضواحي المدن.

قبل أن يطوروا أسلوبهم الانطباعي الجديد، تأثر بونار وڤويلار و«النبيّون» الآخرون، ومعهم عدد من الرسامين الجماليين بنسبٍ متفاوتة، بالعمل «الرمزي» لبول غوغان PAUL GAUGAUIN (1848-1903). كان غوغان رجلاً عاملاً استهواه الفن، وكان مناصراً للانطباعيين في البداية حتى بلغ الخامسة والثلاثين، فاستقال من الشركة التي يعمل فيها وأصبح رساماً محترفاً. لم يكن سبب ذلك تنصلاً من مسؤوليته العائلية كما أُشيع عنه شعبياً، فقد كان ما يزال يسعى لإعالة أسرته بممارسته الرسم، وحين عجز عن ذلك حاول عبثاً مزاولة أنواعٍ أخرى من العمل. في الرسم، كان -بالتعاقب- انطباعياً، وتعبيرياً -دينياً (في فترة زمالته لڤان كوخ) ورمزياً- شاعرياً.

ومثلُه مثلُ العديد من الفنانين الذين كان لعبقريتهم تأثيرات بعيدة المدى، كان غوغان رهينة حال من الحساسية المفرطة. وبحلول العام 1891 قرر جازماً الفرار إلى تاهيتي ليكتشف في نفسه الأسلوب الذي أضحى، بعد وفاته، حجر الزاوية للرسم الحديث. وباستثناء إقامة واحدة له في باريس فقد استقر به المقام في البحار الجنوبية؛ في تاهيتي أولاً ثم في جزر الماركيز، فقيراً معذباً. لكن غرائبية غوغان في البحار الجنوبية لم تفصم عراها مع غرائبية الرمزيين، لكن المناخ والضوء في تاهيتي حرّر حواس الفنان. إن الالتفافات الخطية المحكمة قد تفتحت عن أزهار غرائبية. فنباتات الجزر، والنساء المحليات اللواتي عاشرهن كمخلوقات طبيعية مسالمة، مثلهن مثلُ حيوانات رقيقة، صارت الموضوعات التي نسجها غوغان في تعريشات زخرفية من صنع خياله. بقيت طريقته أدبية رمزية. إن مناظره الشاعرية تثير مشكلات فلسفية حول هدف الوجود -أسئلة حاول غوغان أن يغرزها على القماشة مؤكداً على أنه لم يكن يبغي خدعة بصرية تمثيلية، فحرص على تأشير خاصيتهن المبهمة بإعطائهن أسماء محلية. إن النسوة السمراوات هن أقل سمرة لكي لا يقلل وصف بشرتهن من مسرّة غوغان ببساطتهن البدائية غير الأوروبية. لقد حرّر اللون من مهماته الطبيعية. الرمال عنده تصبح قرنفلية لتنقل لنا إحساس غوغان بالامتداد المشمس اللامحدود.

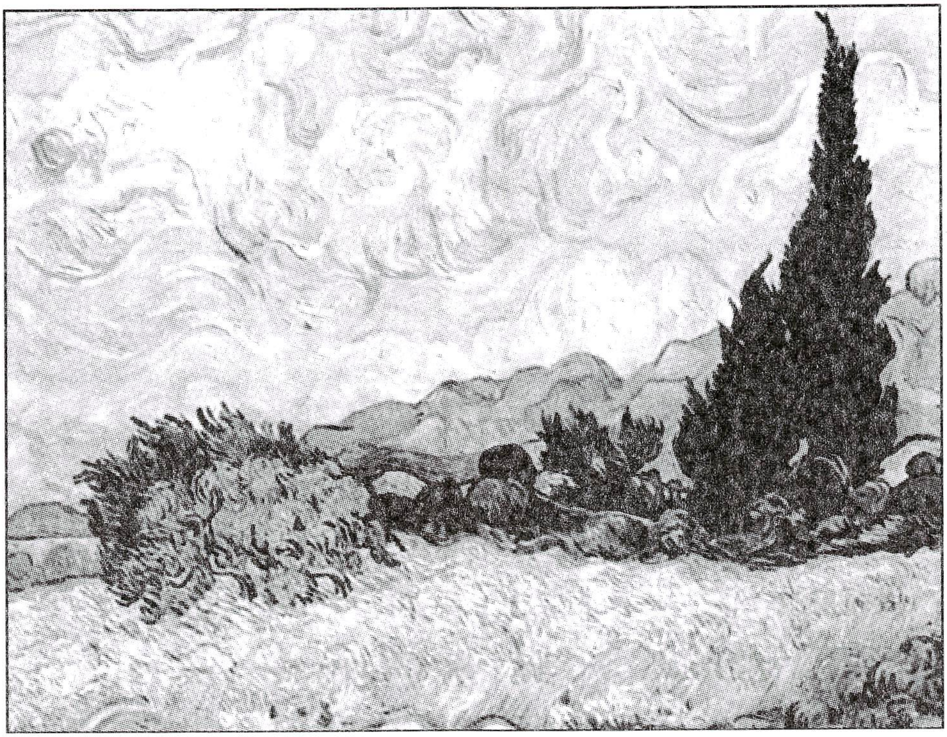
من سمات أسلوبه في التكوين أن صوره «التاهيتية» بطابعها العام كانت متأثرة غالباً بأعمال فنية أخرى. وبقدر ما كان غوغان مجدداً بفضل إحساسه القوي بالتراث إلا أنه كان مرناً. فنماذج الإفريزات المصرية، والأوضاع الدينية الموحية لبوذا الهندي، ورسومه عن «البدائيات» الإيطالية، لعبت أدواراً متكررة في رسومه الأوقيانوسية. إن

صوره المتأخرة -بعامة- أكثر حرية وأكثر ثقة وأقل «منهجية» بالمفهوم السائد، وهي وإنْ كانت أقل جرأة إلا أنها أكثر رشاقة ومرسومة بإحساس لا يكاد يُدرك للسطح واللون معاً. إلا أن أكبر مزاياه هي قدرته على أن يثب إلى أكثر الأساليب تقدماً في عصره دون أن يكون لزاماً عليه أن يمرّ بفترة أكاديمية معينة. ومهما كانت مصادر إلهامه، فقد تحول بين عامي 1888-1890 من الانطباعية إلى الرمزية، من استنساخ الطبيعة إلى ترجمتها وتفسيرها، من الاستحواذ على زاوية معينة إلى الإيحاء بالشمولية. ولقد قالها غوغان نفسه: أنا لست رساماً أجري وراء الطبيعة. فمع غوغان يكون الموضوع كله مهماً، ومع ڤان كوخ يكون شيطانه الداخلي النهم مهماً، فهو يزدرد الموضوع حتى لا يعود له وجود إلا في وعيه اليقظ.

زاول ڤنسنت ڤان كوخ VINCET VAN COGH (1853-1890) وهو ابن قسٍ هولندي، مهنة بيع الصور، والتعليم، ودرس اللاهوت ليصبح واعظاً في أحد المناجم البلجيكية، قبل أن ينتهي به المطاف إلى الرسم. ترعرع ڤان كوخ فنياً وسط الحركة الانطباعية، لكن قمة إنجازاته تجسدت في مرحلة نضجه الفني الأخيرة التي اتسمت بطابعها التعبيري، وفي ضوء ذلك فهو يُعد بحق من مؤسسي المدرسة التعبيرية في الرسم.

والمتابع لحركة الفن الحديث سيجد بلا شك الأثر العظيم الذي خلّفه ڤان كوخ لدى فناني القرن العشرين على الرغم من قصر حياته الفنية التي لم تزد على عشر سنوات، أنجز خلالها حوالي 700 لوحة وألف تخطيط، لم يبع منها في حياته سوى لوحتين!

كان عمله المبكر قاتماً وفظاً أحياناً مع نوع من الجدية الاجتماعية: مشاهد تصور غالباً فلاحين يعملون، وصوراً تعكس الجهد المضني والفقر الذي يعانون منه، وهي موضوعات لم ترقْ للسلطات كثيراً، لكنها أثارت تعاطفه معهم أثناء فترته التبشيرية. وفي العام 1886 انضم إلى أخيه «ثيو» الذي كان يعمل وسيطاً في بيع وشراء الصور في باريس. وهناك أصبح على تماسٍ بالانطباعية. لكنه بعد سنتين انتقل بسبب مرضه إلى «آرل» ذات المناخ الجنوبي حيث قدم غوغان الذي سبق أن التقاه في باريس. لكن ڤان كوخ كان يشكو فعلاً من لوثة عقلية، فقد اعتدى في إحدى نوباته الجنونية على غوغان فنفر منه وقاطعه. وفي نوبة ثانية أقدم على قطع إحدى أذنيه. وبانطوائه على نفسه فقد اعتمد على أخيه «ثيو» ورعايته، حتى انتقاله إلى المستشفى في «آرل» ثم إلى مصح «سانت ريميه» وأخيراً إلى «أوڤير» حيث أطلق النار على نفسه. وتوفي أخوه بعد ستة أشهر من وفاته.



ڤان كوخ: حقل القمح وأشجار السرو

غادر ڤان كوخ باريس إلى «آرل» في العام 1888، وفي تلك البقعة المشمسة تفتح فنه عن ثراء جديد. لم يستخدم رسام قبله اللون بهذه الغزارة قط، ولم يسبق لرسام أن ترك آثار فرشاته على سطح القماشة بهذا الجلاء كما فعل ڤان كوخ. بدأ اللون الواحد يطغى على كلٍّ من رسومه: الأزرق في المناظر البحرية والمشاهد الليلية، والأصفر في الحصاد والأزهار، وأضفى على كل لونٍ مغزاه العاطفي الخاص، وقد فُتن بالأثر العاطفي الذي يولّده التقارب الحاصل بين الألوان المكملة، وكذا التعارض بينها والذي يمكن استغلاله لإعطاء تأثير مغاير، كما حاول ڤان كوخ إيضاحه عندما رسم (المقهى الليلي). إنها تمثل الفنان نفسه وهو في حلبة الصراع البشري؛ صورة الحياة كما تتراءى لمن كان فهمه للواقع واهناً. إن مشكلته هي مشكلة رسام يطمح إلى أن يعبّر فنه عن انفعالات الإنسان المريعة، غير أن كل ما باستطاعة الصورة نقله هي معاناة الفنان نفسه. وعلى الرغم من أنه لم يعد يمتلك ذلك التلوين الفرِح الذي تميّز به في الفترة التي أمضاها في «آرل»، وأصبح تخطيطه

معذباً مضطرباً فبدا لاهثاً، وعلى الرغم من أن أعماله -لا سيما بعد أن أمسى نزيلاً في المصح العقلي في «سانت ريميه»- عبّرت عن قلق حزين ومعاناة لا شفاء منها، فإنها لم تكن قط نتاج يدٍ غير متزنة. لكن الأمور سرعان ما ضيّقت الخناق عليه شيئاً فشيئاً، وسرت نأمة اليأس إلى رسمه. لم يعد يملك الإيمان بمستقبله الفني، بل أضحى البقاء حياً عاقلاً أمنية صعبة المنال.

إن حياة ڤان كوخ ورسمه يشهدان على جرأته ومثابرته. فالرجل أوجد شيئاً وهو يمر بأقسى الأزمات وأضناها. وفي مواجهة تلك المصاعب والمِحن لم يتلق من العون إلا أقله. فلا غرو أن يستمد الرسامون من بعده الإلهام؛ منه ومن غوغان. وقد لا يتطلب الأمر منا زمناً طويلاً لندرك شأن فنهما وروعته، لكن التأثير الذي أحدثاه كان أعمّ من ذلك وأعظم. وإذا ما كان غوغان قد حرر اللون فإن ڤان كوخ قد حرّر الصبغة الملونة؛ الصبغات الساطعة ذاتها تلتف وتتلوى وكأن المادة على وشك أن تنبض بالحياة. لقد أغفل العالم تقدير صوره. الآن فقط، حين تسنى للعالم -في فترات عافيته- أن يشهد «لا عقلانيته» هو الآخر بين فترة وأخرى، صار يشاطر ڤان كوخ كفاحه اليائس ضد الظلام، كما سيشهد القرن التاسع عشر أن اثنين من أعظم ورثته تأثيراً في القرن العشرين كانا الشخصين الأكثر عزلة وإهمالاً وعذاباً.

إذا كان ڤان كوخ القديس الشفيع للفن الحديث فإن پول سيزان PAUL CEZANNE (1839-1906) هو رائده السّباق. لم تكن حقائق حياته درامية، فقد كان والده أحد أثرياء مقاطعة «پروڤانس»، ولم يكن سيزان (مثل سائر الفنانين) فقيراً أبداً. ومن الرسامين القدامى الذين عرفهم يبدو أن بيسارو الطيب كان الوحيد الذي أولاه اهتمامه. إن طبيعته القروية المتكتمة العنود جعلته يمقت الكلام النظري، كما دفعته مساعيه الخاصة لأن يتجاوز الفظاظة المتوارَثة، إلى عدم اكتراثه بأعمال الرسامين الآخرين. فصور ڤان كوخ بدت له نتاج عمل مجنون، كما أسرّ بذلك إلى ڤان كوخ نفسه!

كان عمل سيزان الأولي انطباعياً، لكنه في الواقع خُلق ليدمر الانطباعية. إن استبصاره المتزايد إزاء الطبيعة، قبالة مشهد مثل (جبل القديس ڤكتوار)، قاده بعيداً عن التأثيرات الجوية، إلى استيعاب للأشكال المتضمنة في منظر مألوف كهذا. إن سيزان يقتحم الطبيعة من الأمام، وجزءٌ من التأثير الهائل لعمله يتأتى من هذا الاقتحام المباشر. إن كل

المستويات تتداخل في صورة (لاعبو الورق) حيث المنضدة مدفوعة نحو الناظر تقريباً دون أن تسبب إرباكاً دراميا قط للمشهد المستوعَب والمستوعِب. إن الزمن لا وجود له - كما يبدو- في تأملات سيزان العاطفية للحقيقة الماثلة أمامه، سواء أكانت منظراً طبيعياً أو واحدة من تلك الحياة الساكنة التي يجري فيها تثبيت جوهر الأشياء (كـ «تفاحية» التفاح... وهكذا) إلى الأبد. لقد عبّر سيزان عن رغبته في «أن يصنع پوسان ثانية من الطبيعة»، وبإمكاننا أن نضيف: وشاردان كذلك.

بهذه الطريقة أراد سيزان أن يجعل من الانطباعية شيئاً صلباً مستديماً حتى وإنْ حاول أن يفعل شيئاً مغايراً تماماً. شرع يسجل ما يراه، تماماً كما فعل الانطباعيون، لكن حقيقته كانت أعمق كثيراً واستمرت تتعمق كلما أمعن النظر فيها. لقد سبق لـ «كورو» أن قال بأن سيزان يرمي نفسه على الطبيعة، لكن سيزان كان في الحقيقة يطارد الطبيعة كفريسة



سيزان: جبل سان ڤكتوار

مراوِغة لا تعلن عن نفسها دائماً. وهذه الحالة تنطبق على صوره حيث يقتنص نظرته الحادة الخاصة، كما في (صورة شخصية)، أو يُخضع الجالس إلى فحص غير مرهق لا ليقيم «شبَهاً» بقدر ما يقيم العلاقة بين الأشكال والنماذج بعضها مع بعض. إن صورة (العجوز والمسبحة) تحمل كل مؤشرات كفاح سيزان في صراعه الإيجابي مع وسيط الزيت لتثبيت رؤيته المتخيلة وانفعاله في مواجهة ما يراه. ليس عجباً، إذن، أن يتردد اسم «فلوبير» على لسان سيزان. فقد كان صراع الروائي مع الكلمات موازياً لصراع الرسام المرّ للتعبير. وكلا الرجلين قضيا نحبهما في خضم هذا الصراع.

هناك في الواقع نزعتان متناقضتان تعتملان في سيزان كانتا سبب الرسم الوئيد الخطى المُثقل بالأسى الذي كابده عبر مساره الفني كله. فهو من ناحية أراد أن يسجل انفعالاته الحادة بالطبيعة دون أن تفقد شيئاً من طراوتها وشدّتها، وهو من الناحية الأخرى كان مولعاً باستكشاف المُخل والعابر ليجلوهما وينظمهما على القماشة بنباهة واستبصار. وكان أن تغلبت النزعة الثانية في نهاية المطاف، فأعرض عن الحالة الزائلة للأشياء ونحا بأشكالها نحو القياسية والتكامل الثابت للأشكال الهندسية، وأعطى اللون قيمة صورية أساسية. هو حين يرسم عاريات لم يكن بدافع الاشتهاء، أو ليثير فينا المداعبة الحسية، بل اتخذ أجسادهن ليقيم تشكيلاً عمارياً حياً. وحين رسم فاكهة جعلنا نتصور أننا لم نذقها من قبل قط... تجاهل لُبّها وطعمها لكنه أعطى ألوانها غنىً وشكلها نقاوة وامتلاءً بحيث تحولت إلى عناصر تشكيلية ذات قوة خارقة. بمعنى آخر، أنه حين حرم الأشياء بعض الخصائص التي أسبغتها الطبيعة عليها فإنما ليثقلها بالحياة التي وهبها الفن إياها.

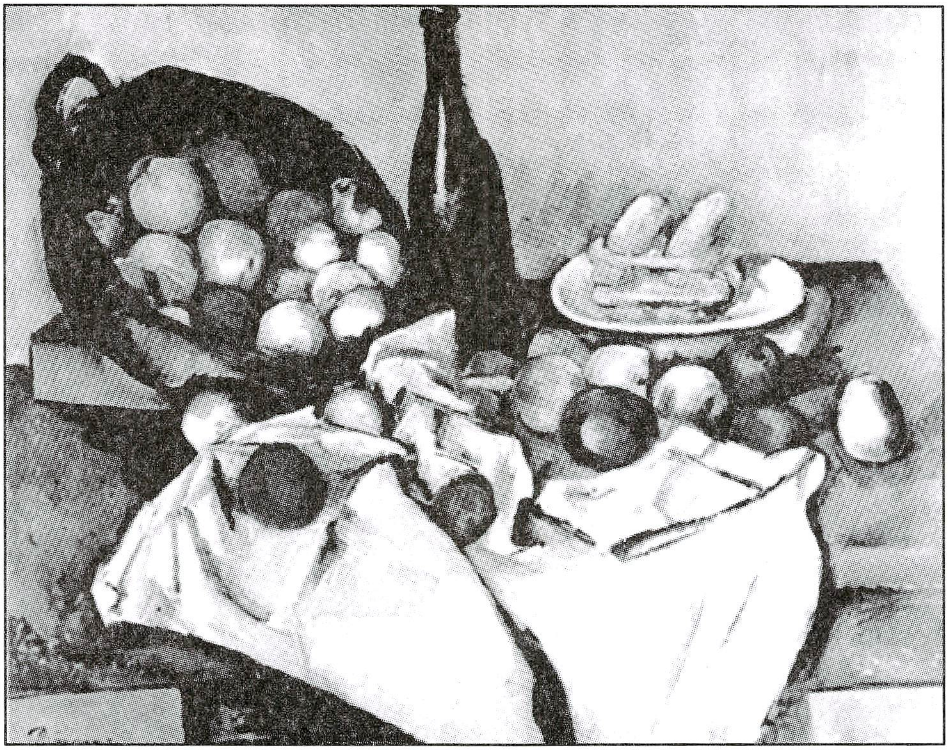
عند النظرة الأولى للرسوم المكتملة لسيزان لن نجد إلا قليلاً من الاهتمام الإنساني في موضوعاتها. فنّه يعطينا انطباعاً فورياً بأنه مؤلف موسيقي وفنان ألوان. فقد عالج الأشكال والتدرجات اللونية لتفاحاته الصمّ، وللوجوه، وللأشجار، بالجدية ذاتها التي ضخّم بها أساتذة الفن القدامى الموضوع لكي تتقبله العين بدراسة مؤثرة. فلمساته القليلة تبني «الصورة – العالم» التي نحس إزاءها أننا قوى كبيرة: الاستقرار والحركة، التعارض والاتساق، هي الحالات المتوازنة بدقة للأشياء. وهذا الفن يتطلب منا رؤية مركزة طويلة، فهو بمثابة الموسيقى التي تعبّر عن حالة من التجربة، وليس فناً وقفاً على زمن معين. وفن



سيزان: لاعبو الورق

سيزان، الذي أضحى اليوم مألوفاً، كان بدعة جديدة في عصره. فهو يقع بين النوع المألوف المُكرس لما هو مثير أو جميل، والنوع «التجريدي» الحديث في الرسم؛ كانسجام من اللمسات الملونة التي قد لا تمثل شيئاً محدداً.

في وقت مبكر من القرن العشرين كتب سيزان إلى أحد المعجبين كلماتٍ تنبؤية كانت أعمق مما تصوره: إنه عصر فن جديد... وقد كان القرن فعلاً عصر فن حديث.



سيزان: حياة ساكنة مع سلة تفاح

ملحق الصور الملونة
داخل الكتاب



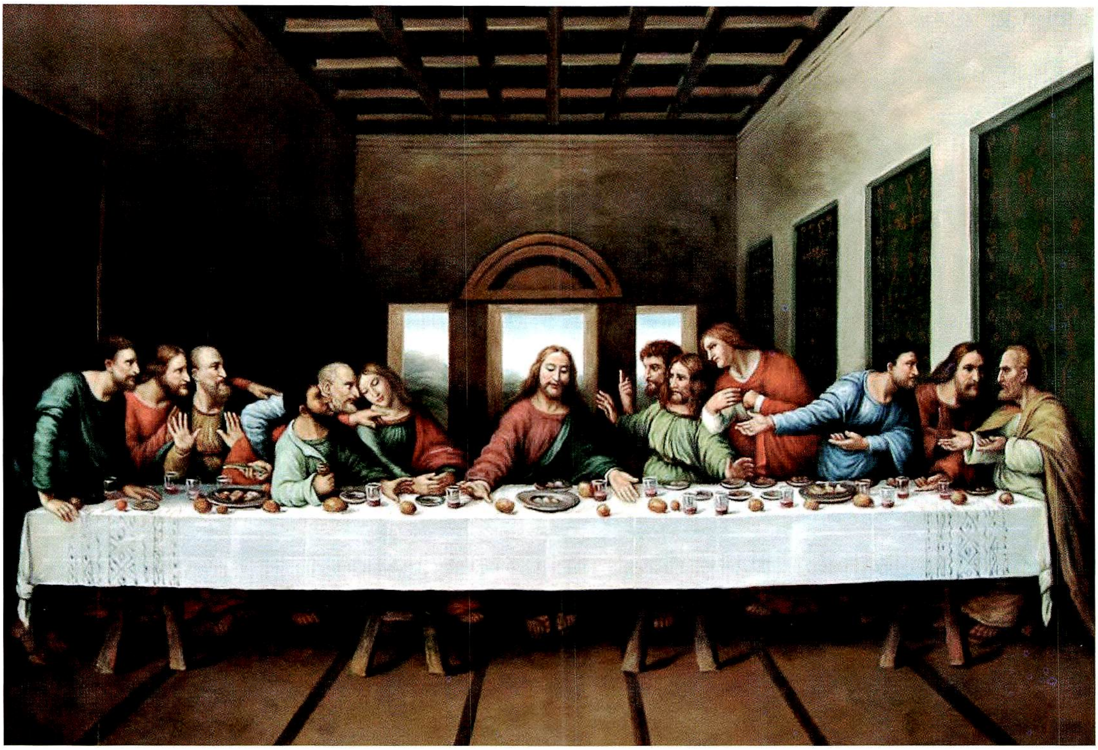
زورباران: موت القديس بونا ڤينتور، ص 65



داڤنشي: عذراء الصخور، ص 13



رافائيل: خطبة العذراء، ص 18



داڤنشي: العشاء الأخير، ص 12



رافائيل: مدرسة أثينا، ص 19



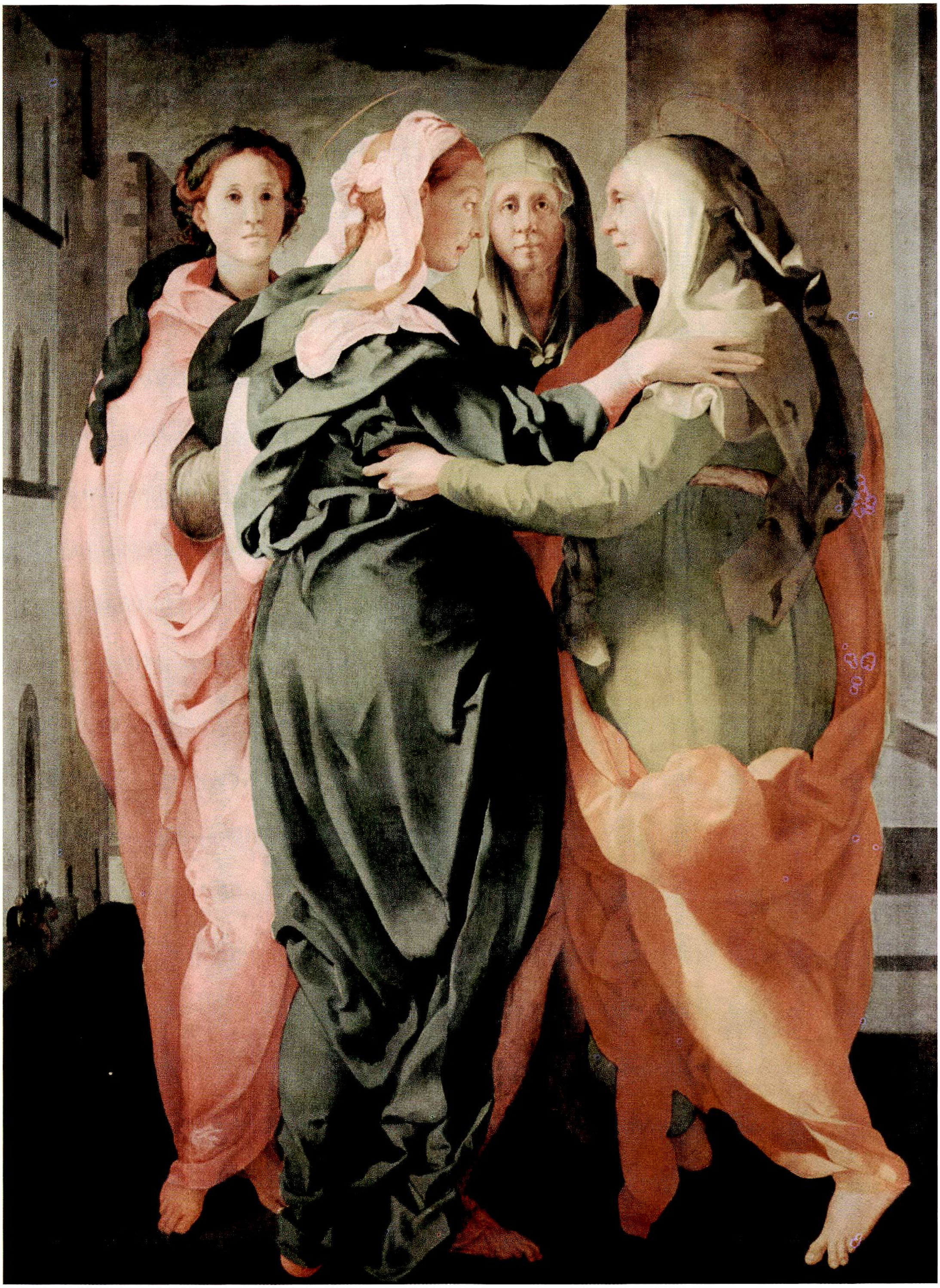
رافائيل: عذراء سستين، ص 20



بارتولوميون: پيتا، ص 21



أندريه ديل سارتو: مادونا هارپيز، ص 22



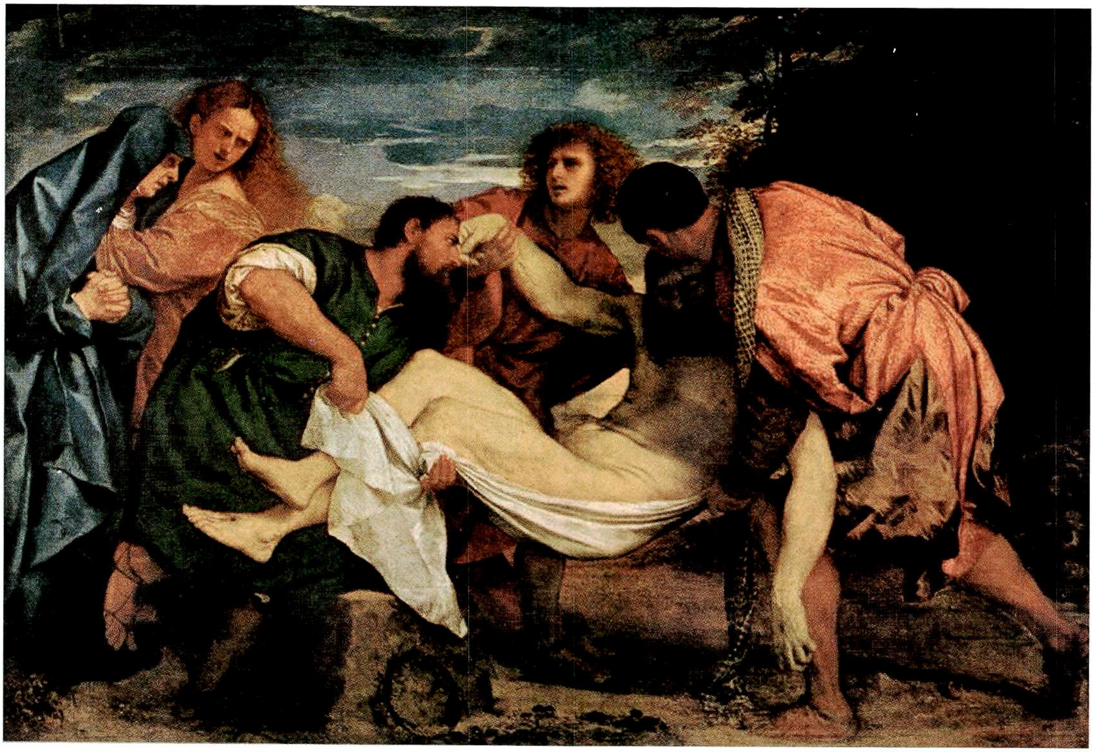
پونتورمو: زيارة، ص 24



بونتورمو: الإنزال، ص 25



جيورجيون: العذراء والقديسون، ص 28



تيتيان: الدفن، ص 33



إل غريكو: تنظيف المعبد، ص 41



كاراڤاجيو: باخوس، ص 44



كاراڤاجيو: العشاء عند إيموس، ص 45



آنيبل كاراشي: تتويج العذراء، ص 48



غويدو ريني: اغتصاب يوربا، ص 49



كارجيولو: العثور على موسى، ص 51



ڤيلاسكويذ: استسلام بريدا، ص 62



روبنز: قبعة القش، ص 58



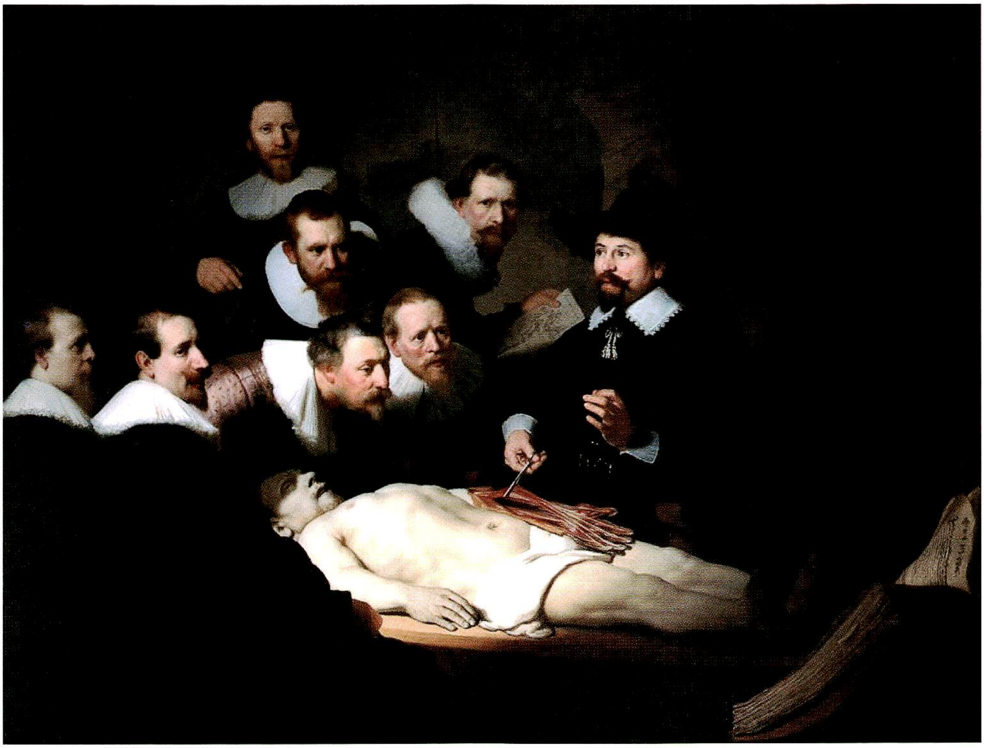
ڤان دايك: شارل الأول ملك إنكلترا، ص 59



ڤيلاسكويذ: لاس ميناس، ص 63



زورباران: موت القديس بونا ڤينتور، ص 65



رامبرانت: درس التشريح للدكتور تولب، ص 68



رامبرانت: المفوضون، ص 69



ڤيرمير: منظر لديلفت، ص 71



ويلم هيدا: حياة ساكنة، ص 74



ڤيرمير: فنان في محترفه، ص 72



ڤان دي ڤيلده: مشهد ثلجي، ص 76



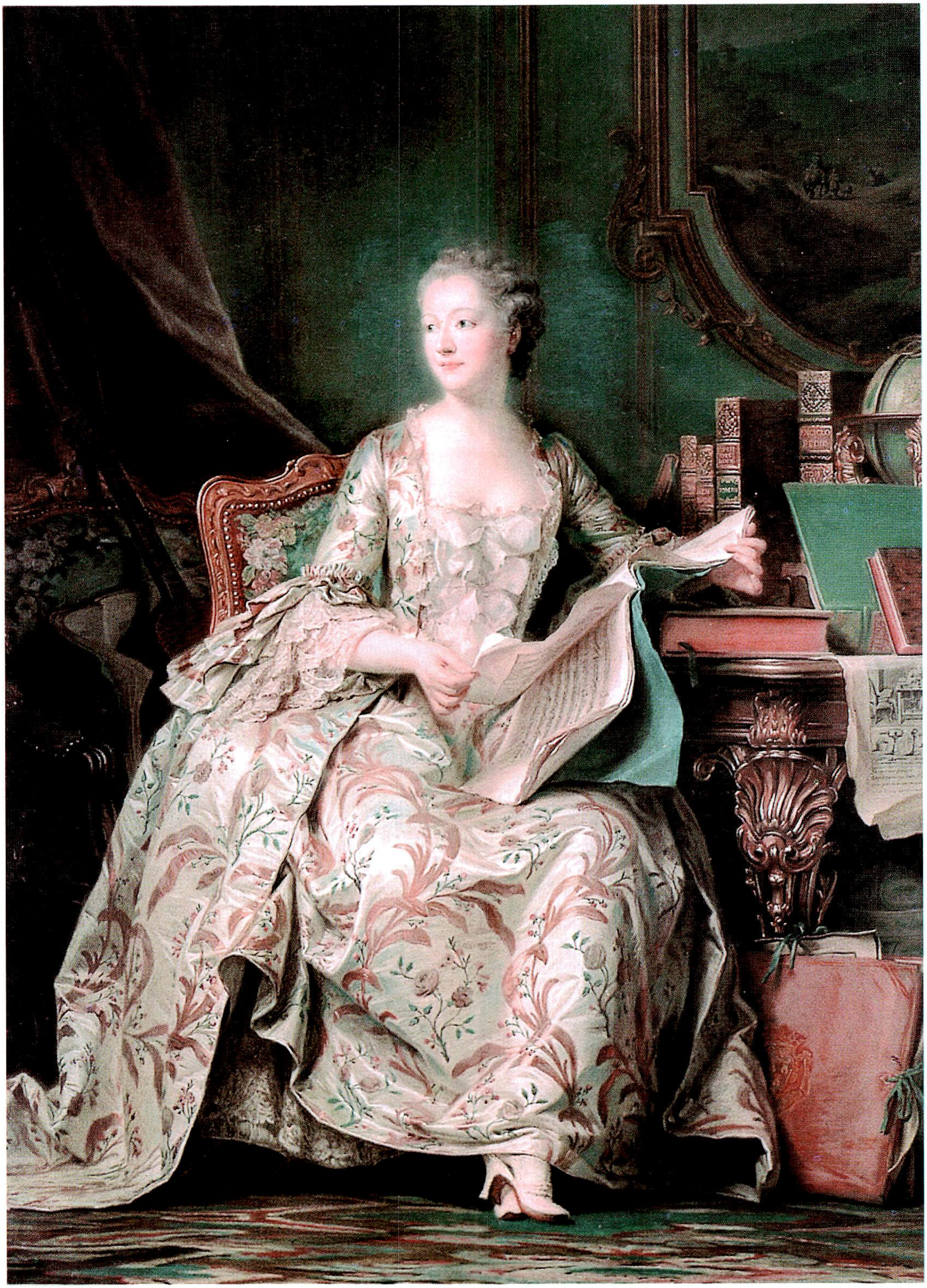
ألبرت كويب: منظر لدوردريخت، ص 77



أنطوان واتو: الصعود لسيثيرا، ص 81



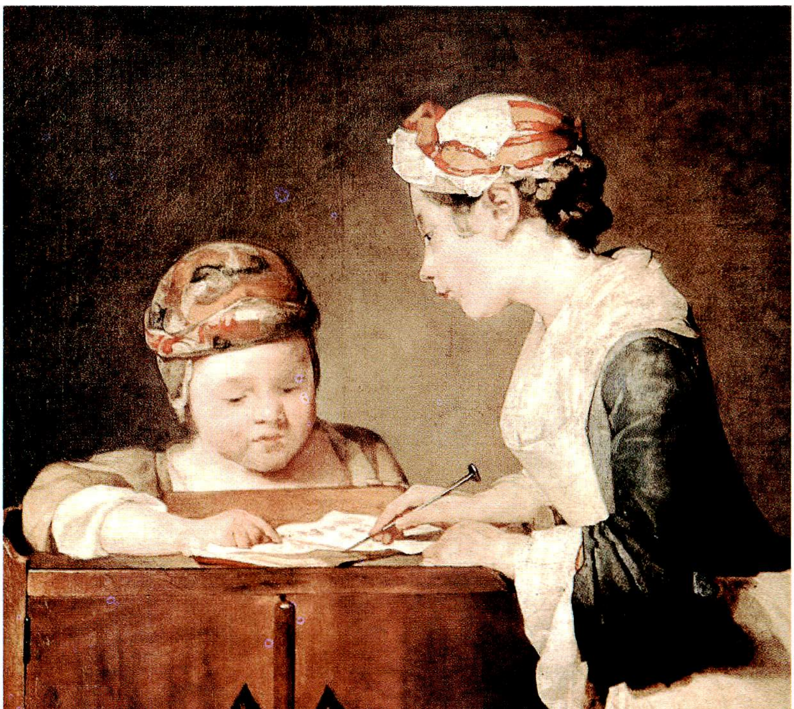
نيقولا لانكريت: كاماركو ترقص، ص 83



لاتوور: مدام دي پومپادو، ص 85



شاردان: مائدة الفطور، ص 86



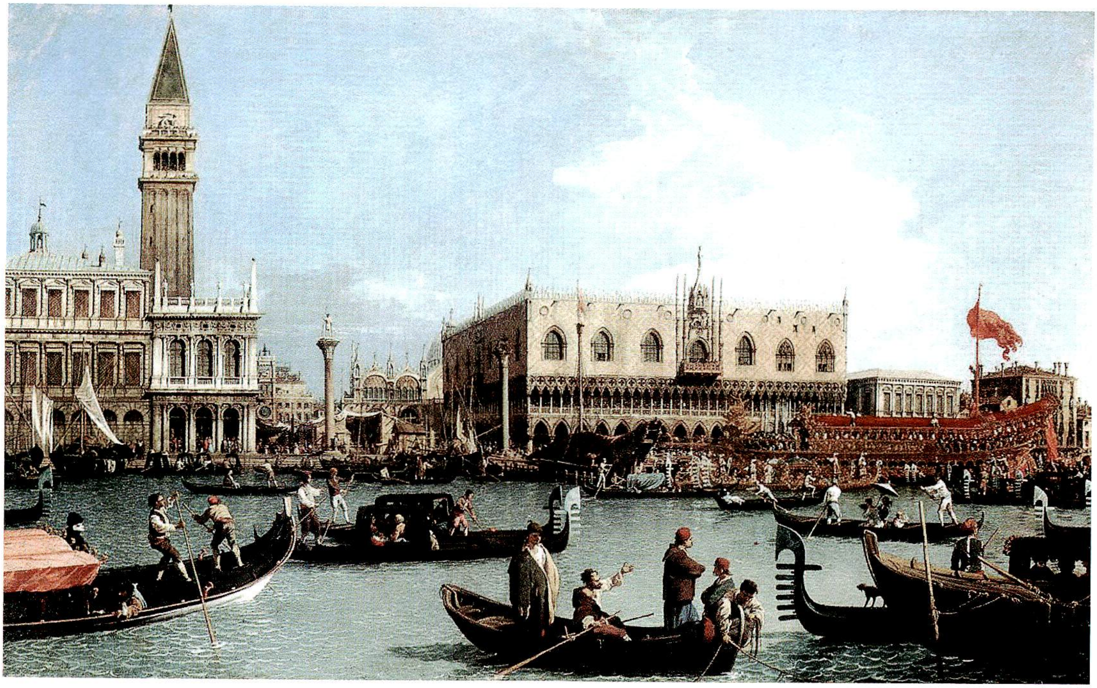
شاردان، مدرّسة شابة، ص 87



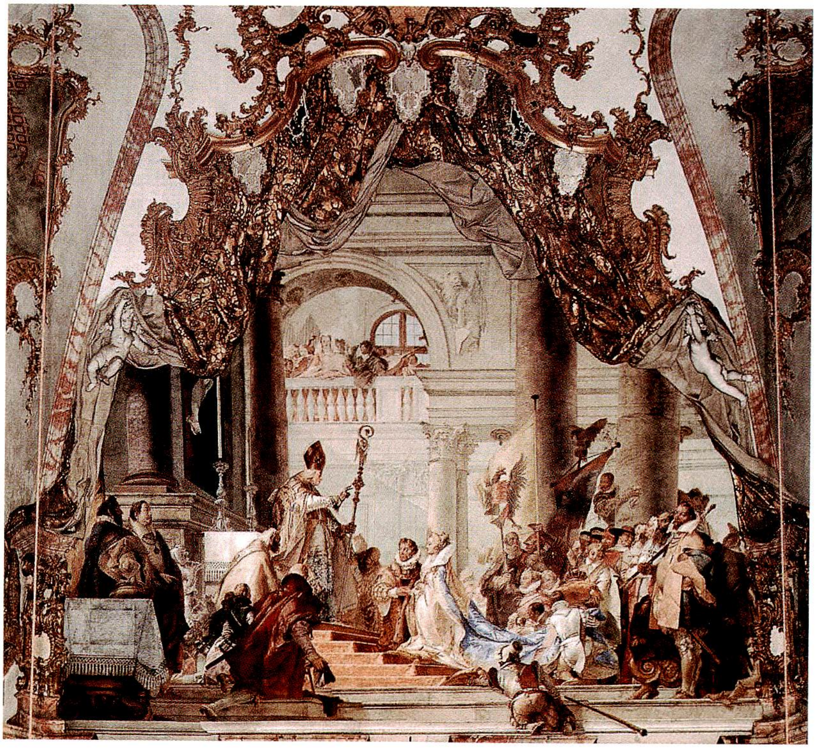
پيازيتا: ربيكا عند البئر، ص 91



كاناليتو: ساحة ستونميسون، ص 92



كاناليتو: عيد الصعود في ڤينيسيا، ص 93



تيوپولو: زواج فردريك من پياتريس، ص 96



هوغارث: زواج على الموضة، ص 98



غينزبره: السيد والسيدة أندروز، ص 99



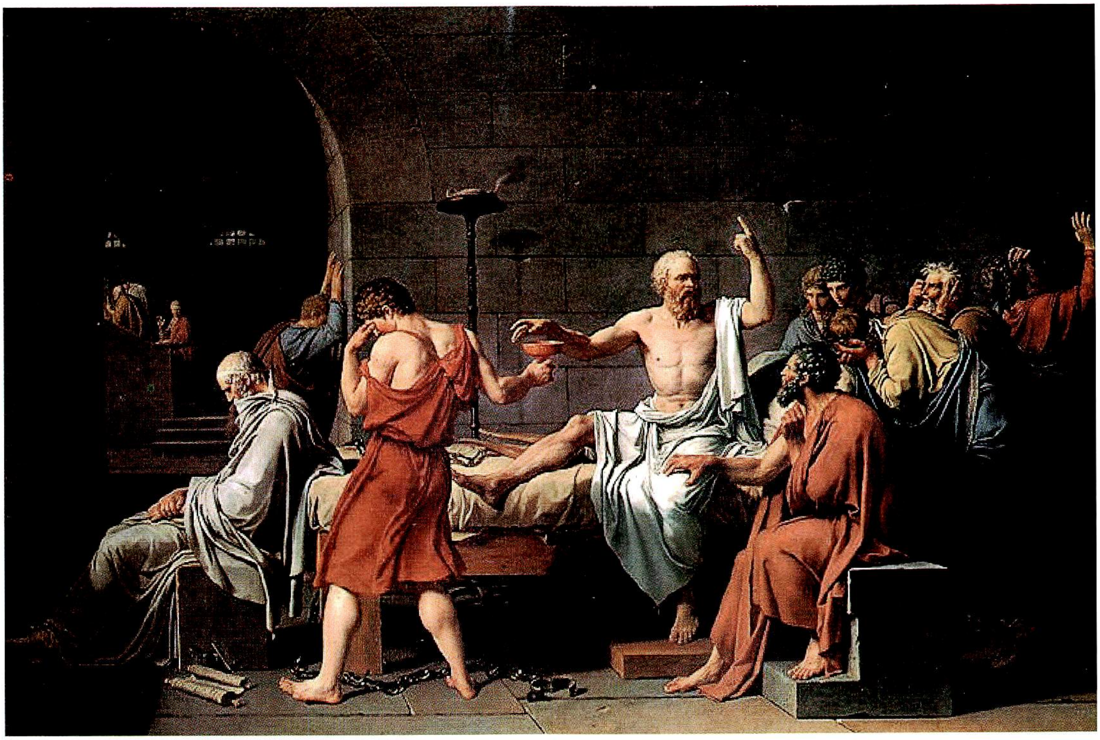
رومني: الليدي هاملتون، ص 102



تيزشبين: غوته في إيطاليا، ص 103



جاك لويس ديفيد: مدام ريكامير، ص 105



جاك لويس ديڤيد: موت سقراط، ص 105



غويا: المظلة، ص 107



غويا: دونا تاديا آرياس، ص 108



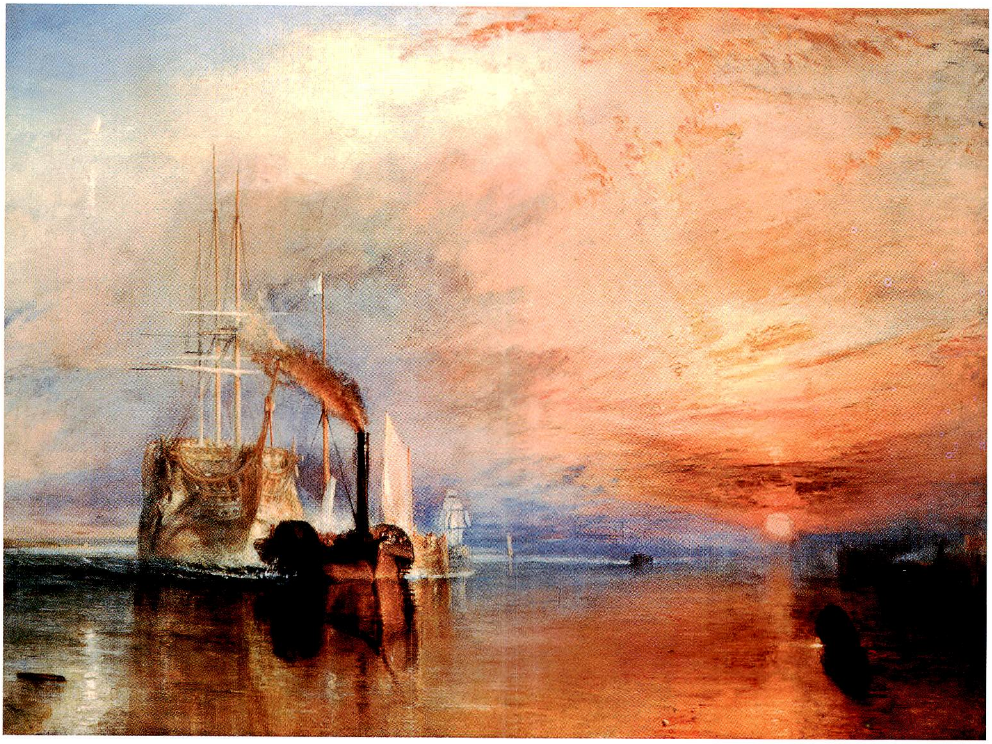
غويا: أسرة شارل الرابع، ص 109



غويا: السيدة بملابسها، ص 110



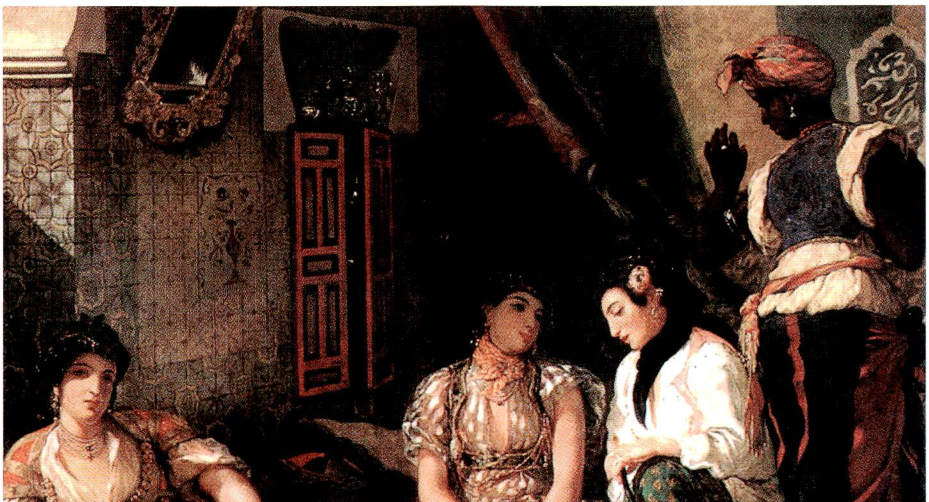
غويا: الثالث من أيار 1858، ص 111



ترنر: طراد تيميرير، ص 117



كونستيبل: Haywain، ص 118



ديلاكروا، نساء جزائريات، ص 121



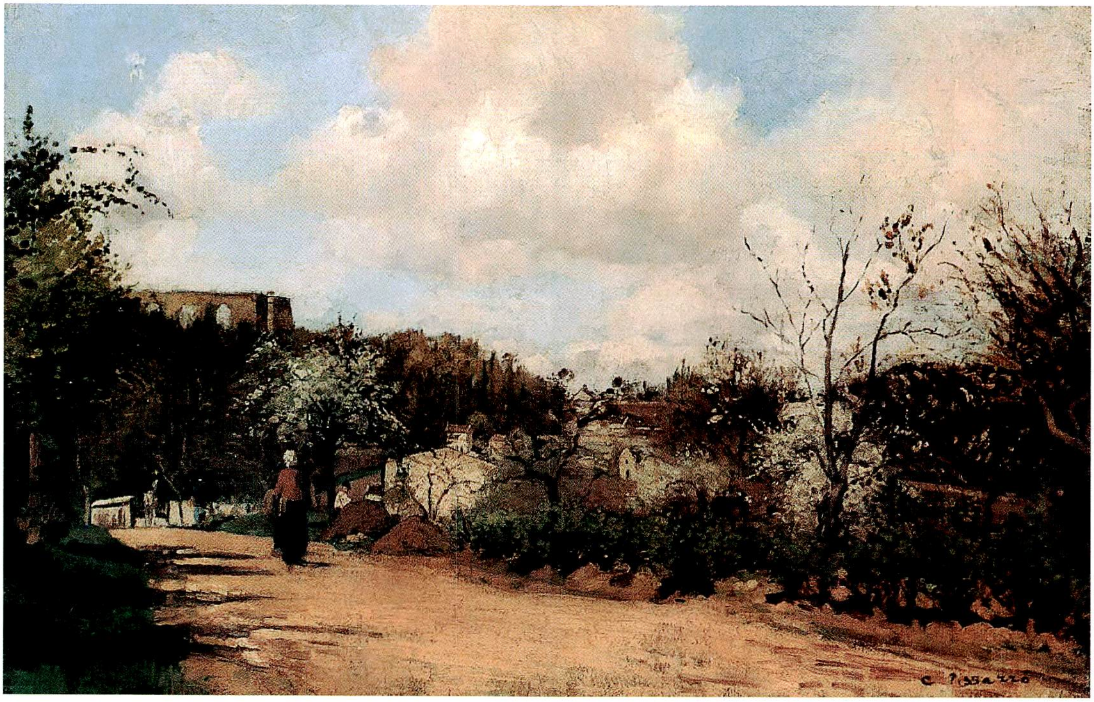
آنغر: مدام مواتسییر، ص 123



كوربيه: صباح الخير سيد كوربيه، ص 126



مانيه: موسيقى في التويلري، ص 128



بيسارو: منظر لويسيين، ص 130



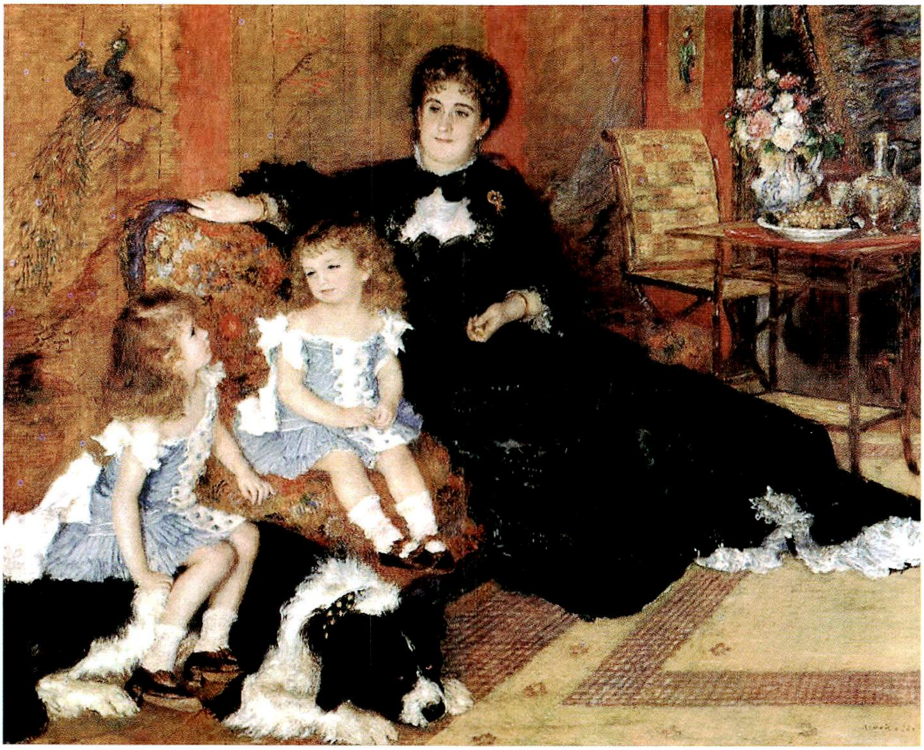
سيسلي: فيضان في ميناء مارلي، ص 131



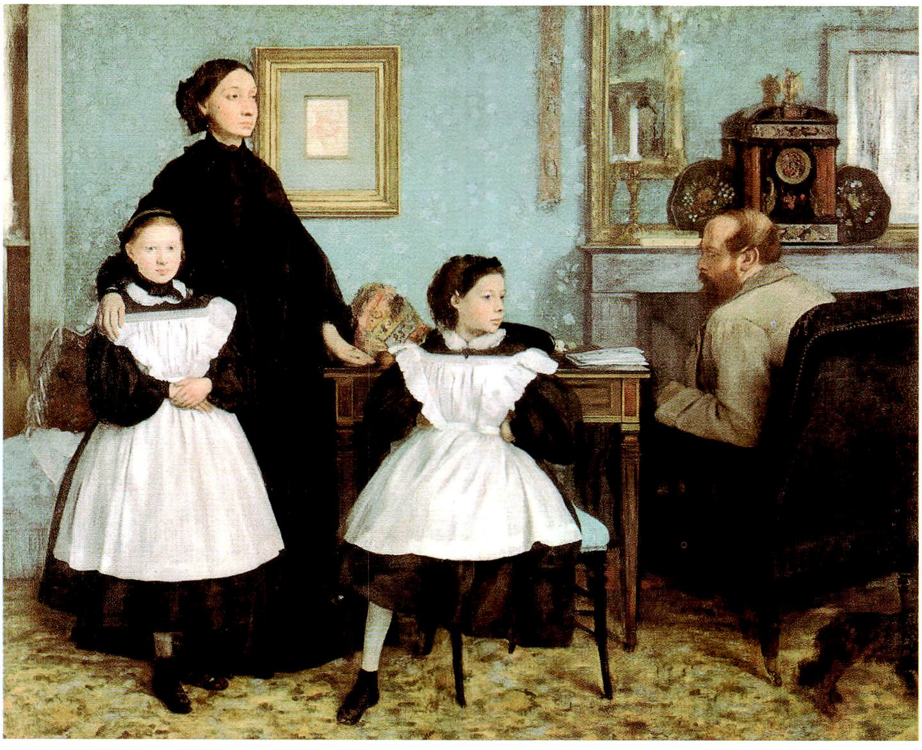
مونيه: Regatta، ص 131



رينوار: طاحونة غاليت، ص 134



رينوار: مدام شاربنتيه مع طفلتيها، ص 136



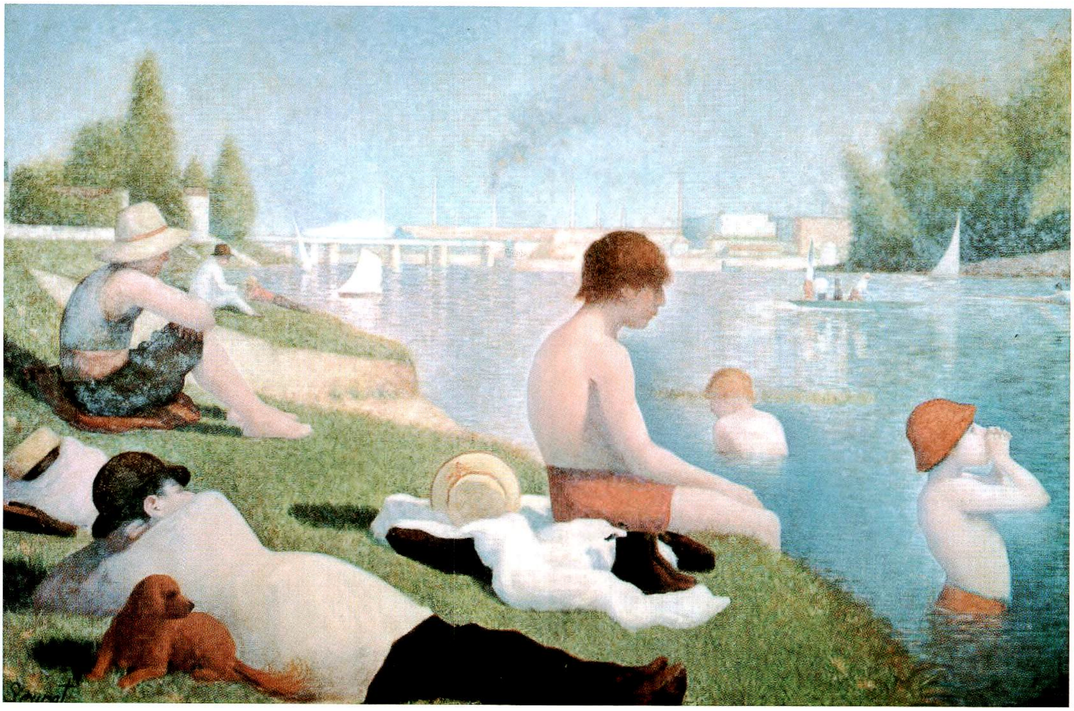
ديغا: أسرة بيليلي، ص 139



رينوار: المظلات، ص 137



ديغا: تمرين في باحة الأوبرا، ص 140



سورا: الاستحمام، ص 141



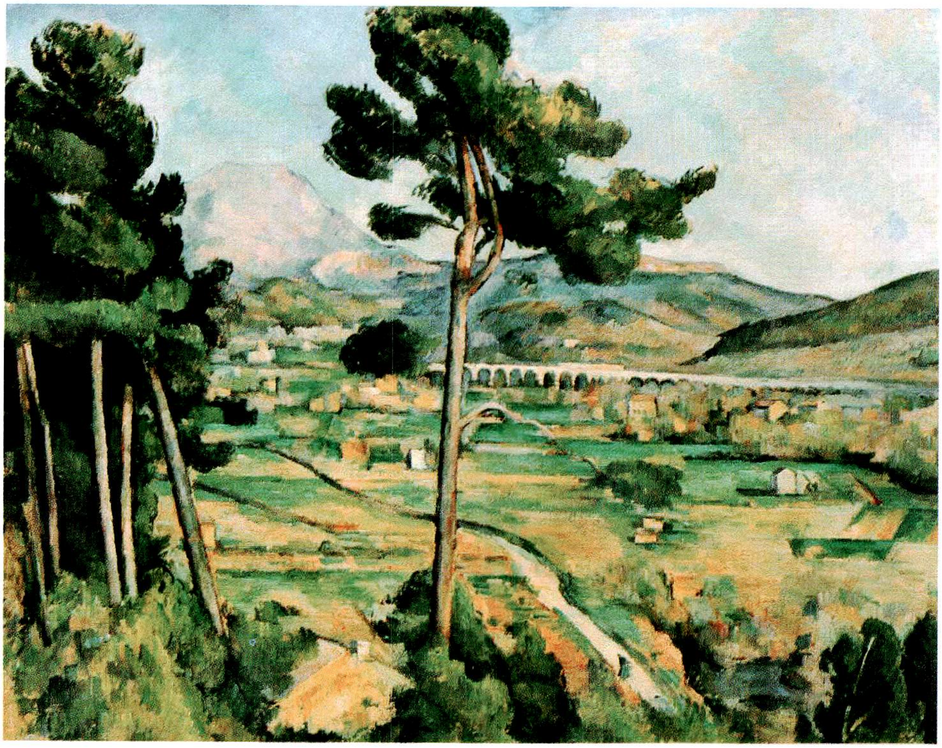
سورا: القصعة الكبيرة، ص 142



لوتريك: في المولان روج، ص 144



ڤان كوخ: حقل القمح وأشجار السرو، ص 147



سيزان: جبل سان ڤكتوار، ص 149



سيزان: لاعبو الورق، ص 151



سيزان: حياة ساكنة مع سلة تفاح، ص 152